د. صالح هويدي

www.kotobarabia.com

النقد الأدبي الحديث

قضاياه ومناهجه

النَّقدُ الأَدبّي الحَدِيثْ

قضاياه ومناهجه

تأليف

د. صَالح هَويْدي

أستاذ النقد الأدبي المساعد

فهرس

- **فهرس ٣**
- **المقدمة ٦**
- **مدخل ١٥**
- **في معنى النقد وتطور مفهومه ١٥**
- **معنى النقد وتطور مفهومه.................................... ١٦**
  - هوامش المدخل: ٢٥
- **القسم الأول: ٢٦**
- **في النقد وعلاقاته.. ٢٦**
  - ١ ـ العلاقة بين الأدب والنقد: ٢٧
  - ٢ – العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي: ٣١
  - هوامش القسم الأول: ٤٢
- **القسم الثاني:.. ٤٣**
- **وظائف النقد وشروطه ٤٣**
  - ١ ـ في وظيفة النقد ودوره:............................. ٤٤
  - ٢ ـ في شروط الناقد ومسلتزماته: ٤٩
  - هوامش القسم الثاني: ٦٤
- **القسم الثالث: ٦٦**
- **في مشكلات النقد الأدبي ٦٦**
  - الذاتية والموضوعية:................................... ٦٧
  - الطبع والصنعة:.. ٩٠
  - الالتزام والتحرر: ١٠١

- هوامش القسم الثالث: ١٠٧

- **القسم الرابع: ١١٢**

- **منهاج النقد الأدبي ١١٢**

  - أولاً: المناهج الخارجية: ١١٣
  - ثانيًا: المناهج الداخلية: ١٦٨
  - ثالثًا: مناهج واتجاهات أخرى: ٢٢٤
  - هوامش القسم الرابع: ٢٥٥

- **الخاتمة ٢٦٩**

- **الخاتمة ٢٧٠**

- **المصادر والمراجع ٢٧٦**

- **المصادر والمراجع ٢٧٧**

  - أولاً: الكتب العربي: ٢٧٧
  - ثانيًا: الكتب المترجمة: ٢٨٤
  - ثالثًا: الدوريات: ٢٨٥

المقدمة

المقدمة

ما زال الأدب العربـي المعاصـر والنقـد الأدبـي يشكوان من عدم ظهور قامات نقدية تطاول القامات الأخرى في سائر الفنون الإبداعية لهذا الأدب.

وإذا كانت الأسباب التي تكمن وراء هـذه الظـاهرة المستحكمة تختلف باختلاف زوايا النظر وتتعدد بتعدد الآراء، فإن من الأسباب الرئيسية لهذا القصـور سـببين مهمـين، أولهما: غربة هذا النشاط الإبداعي عن حاضنته الاجتماعيـة وسياقاته الحضارية ليبدو في صورة نشاط متعـال فـوقي. وثانيهما: افتقار بيئاتنا لمستلزمات إعـداد الموهـوبين مـن المهتمين بالأدب ليكونوا نقاد المستقبل، بدءا بقاعة الـدرس، ومرورا بالمناهج النقدية التي تحفل بالفضفضـة والسـياحة والتعميم، لتغدو كتب النقد المعدة منهجا أشبه بجراب سحري يجمع سائر الفنون والمعارف والأفكار، وانتهاء بالنشـاطات الثقافية والملتقيات الفكرية العامة للدولة ومؤسسـاتها التـي ينبغي أن تخضع لخطط محسوبة وأهداف محددة، من بينهـا

الارتقاء بمستوى الأفراد واهتماماتهم وشـحذها، وإنضـاج وعيهم عرضا وجدلاً وحوارا.

ولا نحسب أن أحدا منا بحاجة اليوم لإثبـات أهميـة النقد الأدبي وخطره في مسيرة حياتنا الأدبية وإرهاف الحس الوجداني للفرد والارتقاء بالمستوى الفكري له. فالنقد صـنو الأدب وجناحه الإبداعي الثاني. فـإذا كـان الأدب النتـاج الإبداعي الأكثر سحرا وتأثيرا وغرابة وفرادة وإمتاعا مـن بين الفنون الإبداعية. بل الأكثر خطرا وتحريضا في حيـاة الأفراد والشعوب على حد سواء، فإن من البديهي أن تكـون للنقد أهمية توازي أهمية الموضوع الأسـاس وتضـارعه. ورحم الله عالم اللغة والرواية العربي الشهير (خلف الأحمر) الذي جاءه من يستشيره يوما عن قصد أو غير قصد، بعد أن ضاق بسلطة النقد وسيف أصـحابه المسـلط علـى رقـاب الشعراء ليقول له: إذا سمعت أنا بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت أنه فيه وأصحابك. وهو رأي يدل على ثقة الأديـب بنفسه وينم عن اعتداد بالأدب كبير ولا شك.

لكن الرجاحة العقلية والإفحام لم يكونا لينقصا خلفًـا في الدفاع عن دور النقد وأهمية الناقد. وهو دفاع يستند إلـى

مفردات الواقع الحسي وينطلق منها لصياغة الحجة التـي لا نجد أبلغ منها في الرد.

لقد رد خاف على محدثه بالقول: إذا أخذت درهمـا فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنـه رديء! فهـل ينفعـك استحسانك إياه؟

هكذا يسقط زعم المتكلم المنكر، فلكل فـن رجالـه ولكل نشاط مقاييسه، ولكل صناعة أهلها الذي يحتكم إلـيهم لتحديد قيمة الشيء، ولا عبرة في المقاييس الذاتية ووجهـات النظر الشخصية بالسخط أو الرضـا، فكمـا يحـتكم إلـى الصيرفي في معرفة زائف النقد من أصيله، يحتكم إلى الناقد في تحديد أصالة الأدب وتقدير قيمته الإبداعية.

لقد غدا شائعا ذلك الوصف الذي يشـبه الأدب بـ ـ (الكلام) والنقد بـ (الكلام على الكلام)، كما غدا واضحا أن الأدب الحديث يدين في كثير من اتجاهاته وأشكاله ومضامينه لطروحات النقد وكشوفاته ورؤاه. فكم من نصوص إبداعيـة ظلت طي الأهمال والنسيان حتى قيض لها مـن ينـوه بهـا ويستجلي ما خفي منها ليصبح كاتبها فيما بعـد علمـا مـن الأعلام البارزين ومبدعا بين كوكبة المبدعين.

يتوجه هذا الكتاب إذن إلى طائفة من القراء هم الطلبة وجمهور القراء العريض، من الهواة الراغبين في التزود بالعدة النقدية والزاد الثقافي الذي يعدهم لأدوار مستقبلية.

ومن أجل تفادي بعض مظاهر النقص ونواحي الضعف والتلكؤ في الدراسات النقدية السابقة، رأينا أن نحصر معالجتنا في آفاق النقد ودائرته، متجنبين الخروج عن موضوعتنا بالتعريج على ما سوى ذلك من نشاطات أخرى وعناصر وموضوعات، وإن كان بعضها مما يتصل بالأدب وعناصره. وذلك لإيماننا بأن من حق النقد كما من حق الأدب أن يكون له بحثه المستقل الذي يعني به وينضجه ليقدمه في إطار المكتفي بنفسه.

ولا شك في أن لكل بحث أو كتاب هدفًا أو مجموعة أهداف يسعى إلى الوصول إليها وبلورة نتائج ما بشأنها.

ولعل أهداف هذا الكتاب هي التي أفضت بنا إلى معالجة مادته على وفق خطة: توزعت على عدد من المحاور، إذ جاء الكتاب مشتملاً على أربعة أقسام، فيما عدا المقدمة والخاتمة.

عني مدخل الكتاب بالوقوف عند مفهوم النقد وتطوره التاريخي عند العرب والغرب على السواء، من خلال تطور المناهج النقدية المختلفة وتباين رؤية كل منها لوظيفة النقـد وغايته ودوره.

ولما كان النقد نشاطًا على نشاط أول، وكلاما علـى كلام سابق، رأينا من المهم أن يخـتص القسـم الأول مـن الكتاب ببحث علاقة كل من النقد بالأدب ووجهـات النظـر المختلفة في ذلك من جهة، وعلاقة النقد العربي بالنقد الغربي وما تكشف عنه مظاهر إشكالية مستعصية من جهة أخرى.

ولعل فهم علاقة النقد بكل من الموضوعتين الآنفتين يقتضي منا اطلاع القارئ على أمور أخرى تتصـل بنشـاط النقد وهو ما اختص به القسم الثاني الذي عني ببيان وظيفـة النقد ودوره في مسيرة الأدب والثقافة وحياة الفرد والمجتمع، إلى جانب بيان الشروط التـي ينبغـي تحلـي الناقـد بهـا والمستلزمات التي يقتضي توافرها في شخصيته.

ونحسب أن وقوف القـارئ علـى شـروط الناقـد ومؤهلاته من شأنه أن يمكن القارئ من الحكم علـى النقـاد

والتمييز بينهم وتحديد مدى حياد كتاباتهم مـن الموضـوعية واتصافها بالأصالة والإبداع أو بالزيف والمحاباة.

أما القسم الثالث فقد انفرد بمعالجة ثـلاث مشـكلات أساسية مزمنة في واقع النقد ورؤيته للخطاب الأدبـي مـن خلال مناهجه المختلفة منذ نشأته وحتى يومنا هـذا وهـي: مشكلة الذاتية والموضوعية، ومشـكلة الطبـع والصـنعة، ومشكلة الالتزام والتحرر.

ولعل من الطبيعي بعـد أن وقـف القـارئ علـى معالجات الموضوعات والمفاهيم والعلاقات التي تتصل بالنقد ونشاطه أن ينهض قسم آخر للعناية بمناهج النقد واتجاهاتـه منذ أن امتلك مشروعيته المنهجية في بيئته الغربيـة حتـى عهدنا هذا. وقد رأينا أن يتوزع القسم الرابع هذا (الأخيـر) على ثلاثة محاور أساسية، الأول: ويعني بمتابعة ما عـرف بـ (المناهج الخارجية) ونقدها. ويمثله كـل مـن: المـنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الواقعي. والثاني: ويعني بمتابعة (المناهج الداخلية) في النقد الأدبي ويمثلها كـل مـن الاتجاهين؛ الشكلاني والنقد الجديد، والمنهج البنيوي، ومنهج التفكيك، واتجاه جمالية القراءة والتلقي.

ولم نرد أن نحرم القارئ من فرصة تعرف حقيقـة بعض الدعوات والنظريات والاتجاهات النقديـة التـي قـد تعرض له في هذا الكتاب أو تلك الدورية أو يسمع بهـا دون أن يتعمق حقيقتها ويمحص محتواها. ممـا حـدا بنـا إلـى تخصيص محور ثالث حمل عنـوان (تيـارات واتجاهـات أخرى) اختص بتناول عدد من هذه الاتجاهات والتيـارات، كالنقد الانطباعي، والنقد الأيـديولوجي، والنقـد الأخلاقـي، والنقد الأكاديمي، والنقد الجمالي، والنقـد النسـائي، والنقـد السيميولوجي، والنقد الأسلوبي، والنقد التكاملي.

إن ما يجمع بين هذه الاتجاهات والتيارات جميعهـا أنها إما مناهج لم يكن لها أثر كالذي تركته المناهج النقديـة الأخرى، أو أنها فروع واتجاهات للمناهج النقدية التي سـبق أن عرضنا لها من قبل، مما سوغ إفرادنا لها.

لقد كان طموحنا في هذا الكتـاب أن نعـرض لمـا نحسب أنه (هموم النقد)، بكل ما تعنيه هذه الكلمة من قضايا ومشكلات ووظائف ومفهومات، تؤرق وعي الناقد وتحرضه على النظر الدائم فيها والاختلاف بإزائها، من غير أن نغفـل عن إثارة إشكالية علاقتنـا بـالآخر، سـواء فـي معالجـة

موضوعية علاقة النقد العربي بالنقد الغربي أو في ما بث من إشارات وآراء وأسئلة تسعى إلى استجلاء ملامح الصـورة التي ينبغي أن يكون عليها النقد العربي، وافق الانعتاق الذي نأمل له، متجنبين سلبية متحجرة أو تبعية للانجـرار نحـو فقدان صوتنا الحي المعاصر والوقـوع فـي مهـاوٍ سـلبية متحجرة أو تبعية للآخر، تتبنى آلياته ومفاهيمه دون وعـي بواعثها، وتردد منطلقاتـه دون هضـمها وإدراك جـذورها الفلسفية، في صورة من صور الكسل الذهني والتقليد المهين.

وبعد، فلا نحسب أن الكتاب قد قال الكلمة الفصل في هذا النشاط الإبداعي الخلّاق، المجسد للإنجـاز الحضـاري الراقي للشعوب. وحسبه أنه كان يطمح إلى عرض ما يدور في أفقه لتحبيبه إلى نفوس القراء وتقريبه إلى أفهامهم، أمـلاً في أن ينهض منهم يوما جيل يقود مسيرته ويرتقي بها إلـى مصافي ما نطمح إليه جميعا.

أجدني، بعد أن انتهى الكتاب على النحو الذي يجـده القارئ بين يديه، مدفوعا علـى التنويـه بجهـود الـزملاء الفضلاء: الدكتور خالد أبو جندي والدكتور عبد الله إبـراهيم والدكتور محمد الكواز، وكلهم في جامعة السابع من أبريـل،

فلهم مني خالص الشكر، لما بذلوه من جهد فـي مـراجعتهم العلمية لهذا الكتاب، أسهمت في تصويب أخطائـه وإكمـال نقصه وتعميق مساره.

ولم يكن لهذا الكتاب وكتب أخرى أن تصدر لولا هذا السعي الحثيث من لدن جامعة السـابع مـن أبريـل وذلـك الإصرار على امتلاكها شخصيتها العلمية ممثلاً في شـخص مراقب عام المكتبات والنشر، الأخ محمد سالم القزدار، فلـه منا جزيل الشكر، ولمشروعه العلمي الطموح اطّراد النجاح.

ونسأل الله التوفيق والسداد.

صالح هويدي

زوارة – الجماهيرية الليبية

مدخل

في معنى النقد وتطور مفهومه

معنى النقد وتطور مفهومه

عرف النقد ملازما للإنسان فهو قديم قدم وجوده، إذ هو قرين النزوع نحو الكمال لديه؛ ذلك النزوع الذي يتخـذ شكل معاينة للذات واطراح لنواحي القصور وتجاز لمظـاهر الضعف إلى حيث الرفعة والارتقاء بالنفس إلى ما هو أسمى.

أما النقد الأدبي فيرجع ظهوره إلى النصوص الأدبية الأولى في حياة المجتمع البشري، إذ ولد شـأن غيـره مـن العلوم الإنسانية بسيطًا ساذجا فطريا ثم ما لبـث أن تطـور وازداد غنى وتعقيدا.

لقد عرف العرب النقد مثلاً فطريا ملازمـا للشـعر الجاهلي واستمر في العصر الإسلامي على منواله الفطـري هذا إلى أن شهد مرحلة تحوله النوعي في العصر العباسـي بسبب ما أصاب هذا العصر من تعقد في الحياة المدنية ثقافيا واجتماعيا وفكريا.

ولعل أبرز ما يميز النقد العربي في مرحلته الأولـى أنه يأخذ شكل أحكام جزئية ونظرات عفوية تعبر عـن ذوق

بسيط تأثري، في جمل مركزة تنزع نحو التعميم. ومن هنـا كثرت الأحكام التي تصف شاعرا لبيت قالـه بأنـه أشـعر العرب وأن بيته أبرع ما قالته العرب أو أن قصيدته سـمط الدهر وسوى تلك من الأحكام التي يكون مصدرها الانفعـال من جراء وقع الأثر الأدبي قصيدة أو خطبـة فـي الـنفس ولجوء الناقد أثر انفعاله بها إلى التعميم وإصـدار الأحكـام القيمية غير المعللة أو المسببة بشأنها.

لكننا ما إن ندخل مرحلة العصر العباسي حتى نجـد النقد وقد تغيرت ملامحه لينتقل من ذاتيته إلى الموضـوعية ومن التأثرية غير المسوغة إلى التعليل الذي أضـفى عليهـا نوعا من الشرعية، تلك التي شهدت ولادة أصول وقواعـد وأفكار نقدية واتجاهات مهمة تولي عناية بالاستقراء والقياس والمقارنة وتجنح نحو الاهتمام بالبيئة حينًا والصياغة حينًـا ودخائل النفس أحيانًا أخرى.

ومثلما بدأ النقد عن العرب فطريا بـدائيا بـدأ عـن اليونان ساذجا بسيطًا ثم أخذ يتعقـد شـيئًا فشـيئًا مـرورا بأفلاطون ووصولاً إلى تلميذه النابه أرسطو الذي اتخذ النقـد عنده شكله الأخير في صياغة نظرية متكاملة فـي الشـعر

والخطابة خاصة، ظلت تتردد زمنًا غير قليل لدى الرومـان والغرب الأوروبي فيما بعد.

وقد يكون من العسير الركون إلى مفهوم محدد واحد للنقد؛ ذلك النشاط الذي اختلف دلالته وتغيرت معانيه بتغيـر عصوره وأحواله ووظائفه، فضلاً عـن التطـور المعرفـي الحاصل لدى المشتغلين فيه وتطويرهم آلياته وآفاقه.

وقد يكون من المفيد الوقوف عند الدلالـة اللغويـة لكلمة النقد عند العرب، لتبين فيما إذا كان ثمة علاقة ما بين دلالة كل من المفهومين اللغوي والاصطلاحي لهذه الكلمـة. فقد يدل النقد لغة على ضرب من النقر، ففي المعجـم: نقـد الشيء ينقده نقدا إذا نقره بأصبعه كما تنقر الجوزة. والنقـدة ضربة الصبي جوزة بأصبعه. وقد يدل على لون من الالتقاط مفرد يشبه في نسقه الضرب السابق. نقد الطائر الحب ينقده إذا كان يلقطه واحدا واحدا. ومثل هذا الضرب في نسقه ذلك النظر المفرد الخاطف: نقد الرجل الشيء بنظره ونقـد إليـه اختلاس النظر نحوه. وإلى هذا المعنى صرفوا حـديث أبـي الدرداء القائل: إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، معنى نقدتهم: عبتهم واغتبتهم، فيقابلوك بمثله.

ويبقى بعد هذا المعنى الشائع المتردد في أدبيات النقد العربي القديم والمنصرف إلى معنى التمحيص والتمييز، فنقد الدراهم أي ميز جيدها من رديئها وأخرج الزائف منهـا [١].

وإلى ذلك يصرف ما روي من إنشاد سيبويه للبيت الآتي:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصـياريف [١]

وناقدت فلانًا، إذا ناقشته في الأمر [٣].

يتضح من المعاني اللغوية لكلمة النقـد أن المركـز الدلالي لهذه الكلمة يتردد بين النظر في الشيء وتفحصه تارة وتمييزه والحكم عليه تارة أخرى.

وإلى المعنى القيمي الأخير المعنى بإصـدار الحكـم انصرفت جل الجهود النقدية العربية سواء أكان ذلـك فـي المستوى النظري أم في المستوى التطبيقي وذلـك منـذ أن ضربت أول خيمة للحكم بين الشعراء، في ممارسـة للنقـد أولية أشهر من عرف فيها منهم النابغة حتى عصر التـأليف المنهجي ممثلاً فـي أبـرز رمـوزه: الجمحـي والآمـدي والجرجاني (عبد العزيز)، وأحكامهم الساعية نحـو تـرجيح طرف أو جانب بصيغة التفصيل التي غدت خصيصـة مـن خصائص تراثنا النقدي.

وليس نقدنا بدعا بين نقد الأمـم الأخـرى، فالنقـد الحكمي من أكثر أنواع النقد شيوعا بل هو أقدم مـا عرفتـه الأمم والحضارات من أنواع النقد وممارساته. يستوي فـي ذلك أقدم إنجاز ناضج منه عند اليونان ومعظم الإنجاز النقدي الغربي حتى القرن الثامن عشر.

ولعل ارتباط الحكم بأقدم ألوان النقد يرجع إلى غلبة جانب الهوى على النقاد وطغيان الحكم على أكثر الممارسات النقدية قدما.

ولا شك في أن هذا كان وراء شيوع أقـدم مفـاهيم النقد، ذلك الذي يرى فيه نشاطًا يعني بدراسـة النصـوص الأدبية والحكم عليها.

ومع تقدم المجتمعات وتطور مسيرة النقد بدأ الاهتمام ببلورة بعض المفاهيم لدى النقاد والتركيز علـى عـدد مـن الوسائل والإجراءات اللازمة لتحقيق مهمـة النقـد وغايتـه الأساسية وقتئذ؛ الحكم والتقويم.

ومن بين المفاهيم التي أنتجها اشتغال النقـاد علـى النصوص الأدبية الشرح والتحليل والتفسير. وهي المفـاهيم التي ستنتهي إلى صياغة نظرية جديدة ترى في النقد نشـاطًا

يسعى إلى الكشف عن مواطن الأصـالة فـي الأدب، عـن طريق التمييز بين جده ورديئه. وقد يضيف بعضهم إلى هذه العناصر عنصر المقارنة ويعدها ركنًا أساسيا مـن أركـان العملية التقويمية.

وإذا كان النقد الذي يستعجل الحكم دونمـا حيثيـات مقنعة تسوغه قد رافق المراحل الفطرية الأولى من مسـيرة النقد في حياة الأمم وطغيان الذاتية وسلطة الهوى عند الناقد، فإن بروز مفهوم التعليل قد رافق الانتقـال مـن المرحلـة التأثرية في مسيرة النقد إلى المرحلة التعليلية وشـهد تقهقـر النزعة الذاتية وذوبانها أمام المد الموضوعي المتجلي شـيئًا فشيئًا في حياة الإنسان جنبا إلى جنـب مـع بـدء سـماعه (الإنسان) نداء العلم وطرق هذا الأخير أبوابه أول مرة فـي شكل ثورة تاريخية شاملة.

وها نحن نشهد مرحلة في مسيرة النقد لا يبدو أنهـا ستتوقف عند نقطة ما محددة أو تقنع بغير التطور اللامحدود بديلاً لها وعنوانًا لظمئها المتعاظم أبدا. فها هـي المقتربـات النقدية التي أنتجها الاشتغال على الدراسات اللغوية الجديـدة مثلاً من بنيوية وتفريعاتها إلى أسلوبية ولسانية وسيميولوجية

تقدم لنا بديلا إجرائيا للأحكام القيميـة ممـثلاً فـي مفهـوم الوصف. ذلك المفهوم الذي يجعل المهمة النقدية عند الناقـد مكتفية بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه بنية لغوية وتوصيفه على وفق تشكل نسق علاقاته وأنماط رموزه وموضـوعاته (ثيماته)، وبحيادية تقصي المعايير القيمية متأبية علىكل مـا يمت إلى سلطان الهوى ونزعـات الـذات بصـلة بعـد أن أصبحت مقومات الحكم بديلاً عن الحكم نفسه.

ففي ظل هذه الاتجاهات النقدية ينـأى الناقـد عـن اللجوء إلى أي من أحكام القيمة، مكتفيـا بـدلاً مـن ذلـك بالوصف والتحليل والكشف عن نمط العلاقات التـي تنـتظم بنية النص أو الألفاظ والرموز التي تؤلف نسيجه.

ولم يكن الحكم والتوصيف المظهرين الوحيدين فـي حياة النقد ومسيرته الدائبة بعد أن ظهر مفهوم التأويل الـذي لا يؤمن بأن للنص معنى واحدا يمكن الوصول إليه وتفسـير العمل بموجبه وذلك لما شهده العقل النقدي من نضج وثراء.

لقد ظهر هذا المفهوم ملازما للاتجاهات النصية التي نظرت إلى العمل الأدبي بوصفه مجازا وبنية إبداعيـة ذات إشعاع غير متناه وظلال تتعـدد بتعـدد القـراء واخـتلاف

مداركهم وتباين مستوياتهم القرائية. ظهر ذلك مثلاً في نقـد من عرفوا بالنقاد الجدد واتجاههم المعروف بالنقد الجديد في انكلترا وأمريكا على حد سواء، كما ظهر في أبرز تجلياتـه وصوره المنهجية الناضجة في الاتجاهات القرائيـة الحديثـة وعلى رأسها ما عرف باتجاه جماليـات الـنص أو القـراءة والتقبل. ولم نعدم بعض صور هذا المفهوم وتجلياتـه فـي ممارسات ت. س. إليـوت ونقـد أدمونـد ولسـن جهـود الشكلانيين الروس من قبل.

هكذا يصبح النقد مرة الحكم على الأعمـال الأدبيـة ودراستها وأخرى فن تمييز الأسـاليب الأدبيـة وشـرحها وتفسيرها وثالثة الكشف عن نمط العلاقات التي تنتظم بنيـة النص الأدبي وتوصيفها، وأخيرا وليس آخرا كما يقال، فـن تأويل النصوص وقراءتها قراءة موضوعية من واقـع بنيـة النص ومنطق تشكله.

لقد ظل النقد على امتداد مسيرته واختلاف مفاهيمـه قريبا مما حدده له من وظيفة الناقد المعروف ستانلي هايمن، إذ وصفه بالقول: "إنه استعمال منظم للتقنيات غيـر الأدبيـة

ولضروب المعرفة – غير الأدبية أيضا – في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب" [٤].

ومع هذا فلا نحسب أن ثمة مرحلة نهائية يمكـن أن يقف عندها النقد ما بقى نشاطًا إبداعيا وخلقًا يضارع عمليـة الخلق الإبداعي نفسها.

وإذ نعرض للمفاهيم المختلفة للنقد ولمنطقاته المتغيرة عرضا موجزا، فإننا نعرض عن المفهوم الخاطئ الشائع بين بسطاء الناس وعامتهم عنه، ذلك المفهوم الذي يستمد دلالتـه من الفهم العامي للنقد أو الانتقاد الاجتماعي، إذ يحصره فـي الاهتمام بالعيوب والجوانب السلبية أو الكشف عن المسـاوئ دون المحاسن وهو مفهوم خاطئ قاصر لا يكتسب أي رصيد من الصحة أو درجة من الصواب. ولعل هذا وحده ما يمنح النقد رسالته التنويرية ودوره الريادي النزاع نحو الكمال.

هوامش المدخل:

(١) انظر في ذلك لسان العرب: ابن منظور، مادة (نقد)، ٤٥/٧/٦ والمعجم الوسيط، مـادة (نقـد)، إصـدار مجمع اللغة العربية ٩٤٤.

(٢) انظر لسان العرب.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن ٩/١.

القسم الأول:

في النقد وعلاقاته

١- العلاقة بين الأدب والنقد:

يمكن وصف العلاقة القائمة بين الأدب والنقد بأنهـا علاقة جدلية حية وقديمـة قـدم ظهـور هـذين النشـاطين الإبداعيين.

وإذا كان الأدب تجربة شعورية لصاحبها، مسـتمدة من بيئة ومعبرة عن رؤية المبدع عنها، فإن النقد نشاط هدفه تفسير تلك الرؤية وتحليلها بغية تحقيق لون من ألوان الفهـم والتذوق والحكم.

وتأسيسا على هذا الفهم فقد كان مـن الطبيعـي أن ينظر إليهما على أنهما صنوان متلازمان ونشاطان متكاملان لا غنى لأحدهما عن الآخر.

لكن من الحق القـول: إن التعبيـر عـن التجربـة الشعورية عن الإنسان أسبق وجودا مـن تحليلهـا وتـذوقها والحكم عليها وهو ما يدفع إلى القول بأسـبقية الأدب علـى النقد.

ولعل من الحق عند تأمل الأديب لتجربته الإبداعيـة وتدقيقه فيها وتعديله إياها قبل إخراجها إلى حيز الوجـود أو إذاعتها في الناس لونًا من ألوان الحكم وضربا من ضـروب

النقد، وبما يعين على القول بأن في طوية كل أديب ناقدا وأن كل أديب ناقد بالفطرة.

وربما شجعت هذه التصورات على ظهور دعـوات باتت معروفة في تاريخ النقد، منها تلك التي ترى في الناقـد أديبا أضاع موهبته الإبداعية فراح يعبر عـن عقـد نقصـه وعجزه الإبداعي بذلك الدور الهامشي الذي يتطفل فيه علـى جهود الآخرين وتجاربهم الإبداعية. والناقد في نظر هـؤلاء الأدباء أقل شأنًا من الأديب وأدنى درجة، إذ هو مبدع فاشل في نهاية المطاف.

صحيح أن وجود الشعراء سابق للنقاد فـي التـاريخ الأدبي للأمم والشعوب وأن النقد نشاط ميدانه الأدب وحقلـه الأساس. لكن من الصحيح أيضا أن في داخل كل ناقد أديبـا أو أن كل ناقد أديب بالقوة [١] على حد تعبير الفلاسفة. فهـل يمكن لمن يمتلك القدرة على تفسير آثار الأديـب الإبداعيـة وتحليلها ونقدها أن يكون أقل موهبة ممن حكم على نتاجـه وأفقر خيالاً منه؟

ولعل من أول شروط التحليل الصائب والتذوق السليم والحكم القويم امتلاك الناقد الحساسـية المرهفـة والموهبـة

الأصيلة، فإن عري الناقد من هذه الخصال فقد صفته وزالت عنه ميزته. وربما صح كون الناقد أديبا بطبعه أكثر من كون الأديب ناقدا بالطبع والفطرة [٢]، إذا ما أخذنا النقـد بمعنـاه الحديث وتطور آفاقه في أيامنا هذه وليس بمعنـاه السـاذج البسيط. فلقد صار النقد نشاطًا معرفيا ينطوي على ألوان من الثقافات ويستظل بصنوف من المعـارف وضـروب مـن المناهج والنظريات التي لا تسمح بحمل صفة الناقد إلا لمـن تسلح بعدتها وامتلك موهبة وحاز على خبرة ودربة طويلتين.

ولعل من الإنصاف القول إن علاقة النقـد بـالأدب ليست علاقة تبعية وحسب، إذ إن النقد وهو يبلور اتجاهـات بعينها ويعيد تشكيل عناصر العمل الأدبي ويسعى إلى توجيه المسار الإبداعي، في مرحلة ما من مراحل مسـيرة الأدب، إنما يتجاوز علاقة الالتصاق والتبعية تلـك ليرتـاد ميـادين جديدة يأخذ فيها دورا تبشيريا وورياديا بما يدعو إليه وينظـر له ويتنبأ به.

وإذا كان النقد يستمد من النصوص الأدبية قواعـده ومعاييره وأصوله فإنه سرعان ما يطور تلك الأعراف، يعدل منها ويبصر المبدع بقيم وتقاليد من شأنها أن تثري تجاربـه

وتعمق جدل العلاقة فيما بين الأدب والنقد تأثرا وتأثيرا، أخذًا وعطاء.

ولا يفوتنا التذكير بأن علينا أن نتجنب الوقـوع فـي مهاوي النظرة التفاضلية أو منزلق رؤية تلك العلاقـة مـن منظور التقاطع. فالأدب والنقد جناحا العملية الإبداعية التي لا تستقيم مسيرة إبداعية لأمة ما من دون وجودهما متضافرين، يكمل أحدهما الآخر. لكن مما ينبغي إدراكه أيضا أن لكل من الأدب والنقد منطقه ووظائفه وغاياته التي تجعل منهما شيئين متمايزين وتمنح كلاً منهما هويته ومكانته المحددة في مسيرة الثقافة عامة والأدب على نحو خاص.

وإذا جاز لنا الاستعانة بالمجاز، بغية تقريب المعنى، في وصف الأدب بأنه لغة أو كلام فإن النقد يصبح، على حد تعبيرات "بارت" كلاما على كلام أو ميتًا – لغة كما يعبر هو نفسه عنها. ولا شك في أن طبيعة الكلام ستكون متميـزة إن لن نقل مختلفة عن الكلام الذي يترتب عليه.

ويمكن إيجاز طبيعة العلاقـة القائمـة بـين هـذين النشاطين الإبداعيين بالقول إنها علاقة تكافؤ وتداخل وتـأثر وتأثير واتصال واستقلال.

إن الغض من شأن النقد والنيل منـه بسـبب مـن اعتماده على الأدب ينطوي على خطل وقصـور نظـر، إذ يمكن أن ينهض هذا حجة على علاقة الأدب نفسه بالحيـاة، فلولا الحياة ووقائعها وتجارب المرء فيها لما وجد الأدب وما قامت له قائمة.

وبعبارة، فإن للنقد طبيعة مختلفة عما للأدب وهـي طبيعة تفرض لغة خاصة ودورا تنويريا وثقافيا في المجتمع والمسيرة الثقافية يختلف باختلاف وسائل كل منهما وأهدافـه ولغته. لكن هذا التميز والاختلاف في صالح مسـيرة الأدب والثقافة لأنه يحقق التكامل والوحدة اللذين لا يمكن تحققهمـا في ظل انعدام هوية كل منهما وفقدان تميزهما.

٢ – العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي:

إن متابعة جادة لاتجاهات النقـد العربـي الحـديث تكشف بجلاء ويسر عن حقيقة مفادها أن جميـع المظـاهر الفاعلة لهذا النقد لا تخرج في حقيقتها عمـا أنتجـه العقـل الغربي من رؤى ومناهج ومفاهيم وتصورات ولا سيما منـذ النصف الثاني من قرننا الحالي حتى يومنا هذا.

وإذا كانت اتجاهات النقد العربي وتياراته تتفاوت في درجة تحقيقها للصورة النموذجية للنقـد الغربـي، اقترابـا وابتعادا، انقيادا واستحياء، متابعة ولهاثًا، فإن هذه الاتجاهات تظل متأثرة تأثرا يأخذ شـكل الإنصـات السـلبي والتبنـي الجاهز، مما يجعل كثيرا من النقاد يرون في هـذه المنـاهج محض صدى لتلك النغمات التي يعزفها الآخر.

ولا شك في أن هذا الوضع قـد ولّـد ردود أفعـال متباينة لدى النقاد العرب المحدثين توزعـت علـى ثلاثـة اتجاهات رئيسية، الأول: أن لا مندوحة للنقد العربي، إذا مـا أراد تحقيق تقدم منهجي فاعل وحقيقي من أن ينـدمج فـي سياق فعالية النقد الغربي وآلية إنتاجه لمنظمة البنى والمفاهيم والتصورات التي لم يعد بإمكان النقد العربي اللحاق بوتـائر التطور المعرفي الهائل المتحقق لدى الغرب. أمـا الاتجـاه الثاني: فلا يعدو أن يكون رد فعل للاتجاه الأول، إذ يـرفض أصحابه محاكاة النقد الغربي أو تبنـي أيـا مـن إنجازاتـه المنهجية ويسعون بدلاً من ذلك إلى الاعتصام بالتراث النقدي العربي داعين إلى إحيائه وتطور صياغة تهدف إلـى تقـديم نظرية نقدية عربية بدلاً من الاكتفـاء بالاسـتيراد الجـاهز

والتقليدي الآلي. وثمة اتجاه ثالث سنحاول استجلاء صـورته بعد أن نعرض لدواعي ما نراه من مظاهر ومـا يمكـن أن يترتب على مثل هذا السلوك من نتائج حضـارية ومعرفيـة والحكم عليها.

بدءا لابد من القول أن تأثر النقـد العربـي بالنقـد الغربي لم يكن المظهر الثقافي الوحيد لعلاقة التـأثر تلـك. ونظرة واحدة إلى حقول النشاط الثقافي والمعرفي الأخـرى تقدم لنا صورة واضحة للعلاقة غير المتكافئة بيننـا وبـين الغرب، مما يصبح من غير المعقول ولا المقبـول معـه أن نطلب من النشاط النقدي وحده أن يصحح صورة العلاقة وأن يحقق التوازن المطلوب في ظل انكفاء صورة المعادلة فـي سائر تجليات علاقتنا المعاصرة بالآخر [٣].

وإذا كان معروفًا أن التراث النقدي العربي قد توقف إنجازه عن التطور مع بدء عطاء الحضارة العربية في الميل نحو الأفول فإن من الطبيعي أن يحس الناقد العربي بضآلة ما استقر عنده الإنجاز العربي في مقابل تنامي الإنجاز الغربـي تناميا مذهلاً.

ولا ريب في أن من شأن هذه المعادلـة التاريخيـة المؤسفة أن تقود الناقد العربي المعاصر إلى حالة هي أقرب إلى اليأس من إمكانية الارتقاء بما عندنا لبلوغ ما عند الآخر، بكل ما ينطوي عليه هذا الإحسـاس مـن إيمـان بـالعجز والقصور والدونية، وبما يمكن أن يفضي ببعض هؤلاء النقاد إلى الانقياد السريع لإنجاز الآخر والانضواء تحت آلية بنائه المعرفي ومعطياته الثقافية والنقدية. ذلك أن من شأن الإنجاز المتقدم والتطور المطرد لواقع ما، أن يخلق عناصر جذب لها قوة استقطاب الآخر (صاحب الإنجاز الأضـعف) وانجذابـه فيما بعد انجذاب انقياد وضعف.

ولعل هذه الخلفية (السـايكولوجية) للناقـد العربـي وللمثقف عامة هي التي تفسر لنا مظاهر التسليم الكامل بمـا لدى الآخر من بضاعة، والانقياد لمنجزه، والتبعية له، تبعية من لا يكلف نفسه عناء ممارسة التأمل والمراجعة والتساؤل، ناهيك عن النقد [٤].

وربما أمكننا القول إن نقدنا العربي الحديث لا يمكن له مهما بلغ من الاجتهاد والاستحياء، أن يكون ندا للفاعليـة

النقدية لدى الغرب ولا عطاء مكافئًا لعطائه وذلـك التبـاين عطاء كل منهما واختلاف آلية إنتاجهما.

ففي مقابل حركة الجدل والتفاعل الخـلاق وقـوانين الصراع والانتخاب الواعي التي شهدتها الاتجاهات النقديـة في المجتمع الغربي وكانت محصلة طبيعية لحركتهـا تلـك، وجدنا حركة النقد العربي تفرز معطيات إبداعيـة وملامـح اتجاهات نقدية متعاليـة علـى الواقـع الأدبـي ومتجاهلـة خصوصية نصوصه، لتقدم نفسها بوصفها بنية فاقدة شرعية ولادتها وغريبة في كثير من جوانبهـا عـن إيقـاع هـذه النصوص ونبض تشكلها. وهو ما يفسر حركة التقلب السريع في الذائقة النقدية عند نقادنا العرب المعاصرين. مثلما يفسـر عشوائية ولادة هذه المناهج وموتها السريع.

إن انعدام غائية هذه المناهج وفوضى انتظامها إنمـا يرجع إلى عشوائية الانتقاء الثقافي من بيئة الآخر لدى هؤلاء النقاد تارة ولاحتكامهم في هذا الانتقاء إلى المزاج الشخصي والتأثر الذاتي بما لدى الآخر ولمنطق (الموضة) ذات البريق الخاطف للبصر ومغرياتها تارة أخرى، وإن اشـتمل علـى عناصر الفرقة النشاز والتناقض والمفارقة.

ولا شك في أن وراء حركة النقد العربـي الحـديث وسلوك نقادنا دلالات ومعاني بالغة الأهمية، لعل من أبرزها ما يكشفه هذا الواقع من جهل المثقف العربي بجلد العلاقـات التاريخية بين الحضارات وبالقوانين التي تحكم مسار الثقافة الإنسانية في أثناء مسيرة الأخذ والعطاء، التأثير والتأثر.

ومن الدلالات الأخرى التي ينطـوي عليهـا هـذا السلوك، التسليم بعجز الذات الثقافية وتصورها فـي تـدارك انكفاء كفة العلاقة وإعادة مسار التطور الحضاري، فضـلاً عن افتقار هذه الذات للثقة في إمكانية امتلاك الصوت وبلوغ ما وصل إليه الآخر من مديات حضارية متطورة، مما يجعل من انقياد تلك الذات ممثلة في المثقف العربي انقيادا أعمـى وتبعتها تبعية ذليلة، ضربا من الإزراء بالـدور التـاريخي (المعرفي) للمثقـف العربـي وبمسـؤوليته الرياديـة فـي المجتمع[٥].

ولا شك في أن الافتقار إلى الثقة والتبعية ينطويـان ضمنًا على استبعاد أية إمكانية لبناء إنجاز مستقل أو إقامـة علاقة من الحوار المسؤول المبني علـى الإحسـاس بالثقـة

والاستقلال بعيدا عن صور المسخ والانـدماج فـي بنيـات معرفية غريبة وخارجية.

ولعل من بين الدلالات التي تكشف عنه هذه العلاقـة انطواء وعي أصحابها على ضرب من ضـروب التبسـيط المعرفي، وذلك لأنهم ينتقلون بمهمة النشاط النقدي الخـلاق من مسار وظيفته الكبرى المتمثلة في ذلك النشاط المتصـل بإنجاز وعي علمي بالنصوص الإبداعيـة وتحقيـق إنتـاج معرفي بها إلى وظيفة هامشية سلبية، تحصر نفسها بهمـوم المواكبة الآلية للحركة الظاهرية للاتجاهات النقدية الأخرى.

إن مثقفينا عامة ونقادنا خاصة يجـانبون الصـواب حينما يحلمون بإمكانية الإفادة من تلك المناهج كما يفيد منها أصحابها، بطريق نقلها أو متابعتها أو تكرارها. فنقل الفاعل المتطور الحي من الإنجاز المعرفي الإنساني مـن بيئتـه لا ينتج بالضرورة إنجازا فـاعلاً متطـورا حيـا فـي البيئـة المستوردة له. إذ إن من شروط الاستنبات الحي ألا يكتفـي المستورد بالنقل بل إن عليه، كيما يضمن حضور المنـاهج وفاعليتها وتأثيرها، أن يوفر لها التربة الملائمة وذلك بإعادة إنتاج ما يستورده من مناهج مرة أخرى، بطريق الجدل معها

واستنباط مفاصل جديدة فيها وإمكانات متاحة وذلك بالشـغل على واقع النصوص الأدبية العربية التـي تنطـوي علـى خصوصية وتميز من شأنهما أن يقودا إلى ترشيح معطيـات جديدة غير تلك التي ترشحت عن تلك المناهج ضمن جـدل علاقتها بأدبها الخاص المتميز.

ولعل هذا هو الذي يجعل مناهج النقد وتياراته عندنا تبدو كأنها رجع صدى لفلسفات الآخر وكشـوفاته المنهجيـة ومعاناته الخلاقة في صياغة مناهجه صياغة جدلية، وهو ما يجعل مناهجنا من ثم تبدو فاقدة شروط الصياغة الإبداعيـة القائمة على فهم النصوص العربية وإدراك قـوانين بنيتهـا واستخلاص مفاتيح قراءتها والكشف عن جماليات تشكلها. بل لقد غدت مناهج نقادنا ضربا من ضروب التلقف لما يعـرف من مناهج في ساحات الآخرين وأسواقهم.

هكذا يكشف تبني النقد العربي المناهج النقدية الغربية عن مفارقة تتمثل في أن تلك المناهج ليست في حقيقتها سوى تجليات لواقع الأدب الغربي وكشفًا لقوانين تشكله، وأنها بهذا المعنى، مهما انطوت على قيم متقدمة واستبصارات علميـة، تظل رهن معطيات تلك الآداب وخصوصياتها، وأن محاولة

فهم الأدب العربي في ضوئها وإخضاع معطياته الخاصة لها إنما تؤكد خطورة الطريق وخطله في آن معا.

من المفيد بعد هذا أن نطرح السؤال الملـح الآتـي: أتظل مهمة النقد العربي المعاصر الدوران في فلك المقاربات النقدية الغربية وما تكشف عن اتجاهاتها النقديـة مـن رؤى واجتهادات ومفاهيم ومقولات؟

أليس مشروعا مطالبة العقل النقدي العربي بأن يتوفر على خطابه الأدبي فحصا وقراءة وتحلـيلاً، لتأسـيس أفـق اجتهاد معرفي بدلاً من التشبث بالدور الهامشي المحصـور في النقل والمواكبة في أحسن حالاته؟

لا شك عندنا في أن أية محاولة للاعتصام بحدود ما لنا من تراث نقدي في مواجهة النقد الغربي ستمنى بالفشـل لأنها محاولة عقيم، تنطلق من واقع ردود الفعل وتتهرب من انتهاج طريق الحوار الجاد مع الآخر وإخصاب جدل المثاقفة فيما بينها وبينه إلى حيث الاعتصام السلبي بالتراث المجيـد، المعمق لاستراتيجية الدفاع عن الذات بالانكفاء عليها والتقوقع داخل شرنقة الموروث المقدس.

وأحسب أن علينا نبذ الاكتفاء بتبني النموذج النقـدي الجاهز للغرب والتلهف لجديده في الوقت ذاته الذي ينبغـي علينا الكف عن اتخاذ الموروث النقـدي وسـيلة للاحتمـاء ومنطلقًا لمحض المكابرة والزعم بوجود كل ما لدى الآخـر وما يمكن أن يتوصل إليه.

إن امتلاك النقد العربي معالم هويته لا يكمـن فـي افتراض البدء من نقطة الصفر أو العودة للمرحلة الطفوليـة من نقدنا العربي للتأسيس عليه بقدر ما يعني السـعي إلـى تأسيس وعي متقدم بشروط العلاقة المتكافئة بيننا وبين الآخر وإنهاء مظاهر العلاقة الهامشية به وإنضاج ظـروف منـاخ جديد يكرس دعائم التلاقح الثقافي الجاد ويطرح ألوان الكسل الذهني وضروب النزعة الانتقائية.

والحق أن العقل النقدي العربي يقـف اليـوم علـى مساحة من الثراء المعرفي والتنوع الجمالي فيما قدمه الغرب من مناهج نقدية متنوعة واتجاهات خصبة يمكن لنا الـدخول معها بعلاقة جدلية تتمثل ما فيها من منطلقات جادة وهضـم معطياتها ووعي أسبابها وإدراك سياقاتها الثقافية ومنطلقاتهـا المعرفية، مستندين في ذلك إلى عقل نقدي يستحضر مختلف

معطيات الإنجاز الحضاري الإيجابية للأمة، وينطلـق مـن همومنا الحضارية المعاصرة وتميز خطابنا الأدبي، لـيخلص إلى تأسيس رؤية معبرة عن هـذا الفهـم الخـاص للـذات الحضارية، وإغناء طرفي المعادلـة وإنتـاج قـيم معرفيـة وإبداعية جديدة تحدد موقع إنجازنا من إنجاز الآخر [٦].

هوامش القسم الأول:

(١) المدخل إلى النقد الأدبي: السعيد الباز، ص١٦.

(٢) انظر كيف أفهم النقد: جبرائيل جبور، ص١٧.

(٣) انظر كيف أفهم النقد: من أفق المماثلـة إلـى أفـق التخليق: د. صالح هويدي، الكاتب العربـي، ع٣٩، ١٩٥٥.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) مشكلات النقد العراقي المعاصر: د. صالح هويدي، مج الفصول الأربعة، ع٧٤، ١٩٩٣.

القسم الثاني:

وظائف النقد وشروطه

١- في وظيفة النقد ودوره:

يمثل النقد الوجه الآخر للعملية الإبداعية، إذ يكتسب أهمية خاصة تختلف باختلاف مفهومه ووظيفته فـي الحيـاة الثقافية للمجتمع.

ولعل الأهمية الفائقة للنقد تنبع من علاقاته المتشـعبة التي تتعدى حدود النشاط الإبداعي إلى منشئ الإبداع وبيئتـه الاجتماعية الحاضنة له والمتلقي في آن معا.

فعلى مستوى النشاط الإبداعي، يسعى النقد الأدبـي، فيما يسعى إليه، إلى إضاءة العوالم الإبداعية بما يسبر مـن أغوار ويفض من أسرار ويستخرج من معانٍ ويترجم مـن دلالات ويعيد من صياغة للتراكيـب واكتشـاف العلاقـات وتأويل للأفكار.

وقد يبدو النقد في عدد من الممارسـات النقديـة ذا رسالة اجتماعية وأخلاقية حين يقيس الإبداع بمقدار ما يدعو إليه من مثل عليا وقيم أخلاقية أو غايات اجتماعية وقوميـة تتمشى ومصالح الجماعة دون أن تتنكر لواقعها وتطلعاتهـا

وإلا فَقَدَ الأدب قيمته وعد من سقط المتاع ولغوا لا طائـل وراءه.

وعلى مستوى المبدع يغد والنقد دليل المنشئ للنص بما يوجه نظره إليه من إخفاقات ونكوص وما يقوده إليه من تجارب إبداعية راقية وطرق من الفن سامقة جديدة ليكـون بذلك جزءا لا يتجزأ من النشاط الإبداعي وإحـدى الوسـائل الناجعة في بناء الموروث الإبداعي وترميم الذاكرة الثقافيـة للأمة.

ولا يخفى ما للنقد الأدبي من أثر في قـارئ الـنص وأثر فاعل في تلقيه إياه، فمع النقد ينتقل النص من مسـتوى إلى آخر جديد قد يختلف عنه نوعا لا درجة. فلـيس النقـد تفسيرا للنصوص أو شرحا لمضامينها بقدر ما هـو فعاليـة إبداعية ونشاط ذهني خلاق يسعى إلى إنتاج معرفة بالنص أو إعادة كتابته من خلال منظور ثقافي راق يستند إلى موقـف نقدي واضح لدى الناقد من قضايا الإنسان والعصر والثقافـة والوجود.

من هنا فإن النقد سيصبح وسيلة من الوسـائل التـي تعين القارئ على اكتساب القدرة على تأمل النصوص وحسن

فهمها وإرهاف الحس بها وترقية ذوق متلقيهـا [1] وتعميـق فطنته بها فضلاً عن امتلاك القدرة على تذوقها والاسـتماع بها. كل ذلك بما يتيحه النقد من مثال يمكن للقارئ معـه أن يترسم خطاه وبما يحفز فيه من رغبة في المقارنة والاحتذاء والتأثر.

وتبقى للنقد بعد هذا وذاك أدوار ووظـائف كثيـرة. فبحكم الإطلاع الواسع للناقد على روائع الأعمـال الأدبيـة ومسار تطور الإبداع وإلمامه بالاتجاهات الفكرية والتيـارات الأدبية والفنون الإنسانية، ينشأ في مسيرة النقد أحيانًا لون من النقد يسمى النقد الخالق، وهو ضرب مـن ضـروب النقـد التنظيري الذي يستشرف إرهاصات الإبـداع مبشـرا بهـا وداعيا إليها على وفق منطق العصر ومتطلبـات المرحلـة الاجتماعية وأهدافها التي يسهم كبار النقاد والمبـدعين فـي صياغتها والسعي لتحقيقها [2].

ومن بين مهمات النقـد الكبـرى وأدواره الجليلـة الأخرى إسهامه الجاد في إعادة قراءة التراث القومي للأمـم والشعوب والكشف عن نواحي الغموض ومواطن الأسـرار بما يضيف إلى حاضر الأمة ورصيد الإنسانية رصيدا جديدا

من المعرفة وذلك بإغناء عناصر ذلك التراث بكل مـا هـو ثاقب جديد من الرؤى والنظرات.

ولعل من الأدوار غير المباشـرة للنقـد دوره فـي الكشف عن المغمورين من الأدبـاء الموهـوبين والتبشـير بالأعمال الإبداعية الدفينة والعمل على انتشالها مـن وهـدة الإهمال ومؤامرات الصمت. والأمثلة كثيرة على المواهـب الإبداعية الكبيرة التي انتشلتها أقلام النقاد والأعمال الإبداعية السامقة التي كان يمكن ألا يكتب لها المعرفة والذيوع لـولا تنبه النقاد عليها وتنويههم بها [٣].

ولعل دور المبدع في التحريض على الثورة وتغيير الواقع والقضاء على ألوان الاسـتغلال والقهـر وضـروب التحكم والاستعباد أوضح من أن يشار إليه هنا، فكثيـر مـن الثورات في العالم كان للأدب والإبداع بعامـة دور واضـح فيها، لعل أكثرها صيتًا وأشدها وضوحا ما كان للأدب مـن دور بارز في الثورة الفرنسية وليس ثمة أدب من غير نقـد موجه له ومؤثر فيه.

ومع هذا فلم يعدم النقـد أدبـاء ومبـدعين ضـاقوا بممارسته ورفضوا سلطته على القارئ والنصوص، فهاجموه

دونما هوادة ومن هؤلاء الأدباء، الشاعر الإنكليزي المعروف "وليام وردزورث" الذي رأى في النقد محض ممارسة عابثة لا جدوى منها ولا طائل وراءها، ذاهبا إلـى الـزعم بـأن المقدرة على النقد أحط من المقدرة على الخـالق والإنشـاء، داعيا النقاد إلى الكف عنه وإنفاق أوقاتهم فيما يفيد وينفع(٤).

وبلهجة أخف، يتساءل الروائـي الفرنسـي الشـهير "فيكتور هيجو" عن حق الناقد في أن يسـأل الشـاعر عـن اختياره الموضوع الذي انتقاه أو عـن حقـه فـي معالجـة الموضوع بالطريقة التي اختارها هذا الشـاعر وارتضـاها لنفسه، منكرا أن يكون ذلك كله من حق الناقد.

وبين هذا الموقف وذاك يقـف عـدد مـن الأدبـاء والمبدعين في ارتياب من الدور الذي يؤديـه الناقـد، إذ لا يتردد بعضهم في عده عمـلاً طفيليـا يعـيش علـى الأدب ونصوصه دون أن ينتج عنه عمل جليل من شأنه أن يعـود بالنفع على الأدب وأهله، لينتهوا إلى القولان جمهـور الأدب وقراءة يستطيعون الاستمتاع بالأدب والفن دونما حاجة إلـى الرجوع إلى الناقد وسلطته وبصيرته (٥).

والحق فإن الحياة الأدبية لا يمكنها الاستغناء عن دور النقد وجهود رجاله الذي ينيرون مسيرتها ويوجهون مبدعيها بتجاربهم الغنية وأفكارهم الثرة التي ثقفوها على مر الأيام واقتبسوها من مسيرة الإبداع الإنساني، لتضاف إلى خبرة الأدباء وتجاربهم الجديدة التي لا غنى لها عنها، إذ هي محصلة التقاليد الأدبية التي كرستها مسيرة عظماء الإبداع مجموعة ومهذبة لتكون في متناول المبدعين وليتحقق الازدهار الأدبي وتتطور مسيرة الإبداع.

٢ - في شروط الناقد ومستلزماته:

لم يعد الناقد كائنًا طفيليا كما كان يحلو لبعضهم تصوره ولا شارحا للنص الأدبي حسب، بعد أن غدا دوره في فهم الخطاب الأدبي وإضاءته وسبر غوره واكتشاف أبعاده وجلاء طبقات من المعنى، لم تدر حتى في خلد مبدع النص نفسه، بعد أن غدا هذا الدور خلاقًا وعلى جانب من الأهمية والقدر عظيم.

من هنا صار خطاب النقد صنو خطاب الأدب في الإبداع بعد أن احتل مكانته بجدارة وحاز على رضا جمهور القراء ومتذوقي الأدب اعترفوا له بمكانته المستقلة.

وليس أدل على هذا الاعتراف وذلك التقدير الذي حظى به النقاد عند العرب من تلك المنطلقات المضيئة التي صدرت عن كثير ممن زاولوا مهمة الإبداع وعبروا عنها بنظرات سديدة. فليس توكيدهم على فضيلة معاودة النظر في الأدب والارتياض فيه وكثرة المران والدربة سوى تعبير عن متطلبات مرجوة ومستلزمات ينبغي تحصيلها ليصبح الناقد أشبه بالصيرفي الذي يجيد مهمة فحص الدراهم لتمييز صحيحها من زائفها، فيما أثر عن خلف الأحمر مقولة شهيرة استنكرت محاولات تشكيك بعضهم بدور الناقد والتهوين منه.

ويمضي القاضي الجرجاني خطوة أوضح نحو التصريح باستقلالية الناقد بدوره وتخصصه في صناعته التي يجيدها دون سواه، تماما مثلما يجيد الآخرون حرفهم وصناعتهم: "وقد نجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة. ولكل صناعة أهل

يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشـتباه أحوالها" [٦].

ولعل إدراك فضيلة الناقد وعظيم دوره لم يقف عنـد حدود النقاد العرب وحدهم بل تجاوزه إلى سائر الأدباء ومن شغلتهم هموم الإبداع. نرى ذلك متجليا مـثلاً فـي موقـف الشاعر البحتري الذي أريد له أن يفاضل بين أبـي نـواس ومسلم بن الوليد، فحكم لصالح أبي نواس في الشاعرية؛ فقيل له أثرها إن أبا العباس ثعلب لا يوافقه على رأيه ذاك. فمـا كان منه إلا أن عبر عن موقـف واعٍ ورؤيـة ناضـجة لا يخلوان من استنكار مبطن وتنبيه جميل:

"ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلـم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريـق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته" [٧].

يكشف موقف البحتري هذا عن رؤيـة موضـوعية واضحة فهو لا ينكر علم ثعلب بالشعر ومعرفته به، ولكنه لا يرى في ذلك أمرا كافيا للناقد. إذ الناقد في رأيه من جمع بين شرط المعرفة العلمية (النظرية) وجانب المزاولـة العمليـة للإبداع، لإدراك فضل المعاناة. وهو واحد من المواقف التي

عرفت في حياتنا المعاصرة عند نفر مـن المبـدعين نقـادا وشعراء، عربا وغربيين.

ويأتي الآمدي ليستكمل موقف البحتري مفصلاً لـه وداعيا إلى ضرورة التمسك به والتسليم بضروراته، والابتعاد عن أية منازعة لأهله، إذ يرى أن لمن عرف بكثرة النظـر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له، أن يقضي لـه بالعمل بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيـه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله. ولا ينـازع فـي شيء من ذلك، إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدرية والملابسة [٨].

ولا ريب في أن عشرات مـن نصـوص الخطـاب النقدي ومثلها عشرات من كبار النقاد القـدماء والمحـدثين الغربيين قد اتخذوا مواقف مشابهة لمواقف نقادنـا القـدامى وبما عبد الطريق إلى ذلك الاعتراف الشرعي بقيمـة النقـد وأهمية رجاله وعظيم دورهم في الحياة الأدبية، إذ ما أريـد لها دوام الازدهار والرفعة والتقدم.

لكن الناقد في خاتمة المطاف مبدع مـن المبـدعين وكينونة هي محصلة لمجموعة من الخبرات والقيم والثقافات والمواهب والاستعدادات والخصـائص والطبـاع التـي إن توفرت لأديب امتلك أهلية النقـاد وإن عـري منهـا فقـد مشروعيته.

لقد تحدث كثير من المبدعين عـن شـروط الناقـد ومؤهلاته، فغالى بعضهم وتساهل آخرون، ونادرا ما أجمعوا على تقديم شرط، ولا سيما شرط الموهبة التي عدها بعضهم ضرورة لا غنى عنها ورأى آخرون أن الاجتهـاد والدربـة والثقافة التي يكتسبها الناقد هي البديل للموهبة الفطرية.

ولو أننا حاولنا البحث عن القيم التي انطوت عليهـا محاولات هؤلاء النقاد والخلاصات التي تضمنتها نصوصهم الإبداعية لأمكننا استجلاء أبرز عناصر الرئيسية.

يقف على رأس تلك القيم والخصائص التي ينبغـي للناقد وخطابه التحلي بها الذكاء الشخصي الفطـري، الـذي يتحلى به نفر من الخلاف يعري عنه آخرون. ولعله أشبه مـا يكون بالنشاط الذهني والطاقة الفكرية اللماحة الحـادة التـي

عرفها نقادنا القدامى وتحدثوا عنها طويلاً في باب الطبع الفطري أو الموهوب [٩].

ولا ريب في أن للذكاء أثره في مجاوزة الغلاف الظاهري والنفاذ إلى أعماق النص الأدبي والتقاط ما خفي واستدق على القارئ العادي وامتلاك العلاقات الدقيقة التي يقوم عليها نظام بنية نص إبداعي ما.

ولعل الذكاء وحده غير كافٍ ما لم تسنده طاقة شعورية هي بمثابة المنبه له والمثير لحدته وطاقته للعمل والاستجابة لمختلف ألوان التأثير. وعادة ما يطلق على هذه الملكة الطبيعية بالحساسية الشخصية التي تختلف حدة وخفوتًا من شخص لآخر، إرهافًا وكمونًا، لتشكل من ثم الناس في أنماط منهم البليد؛ فاقد الحس والمرهف؛ ومفرط الإحساس.

ولهذه الحساسية الدور الأكبر في اكتساب المرء ذوقًا محددا يعينه بدرجات متفاوتة على تذوق ما في العمل الإبداعي من قيم جمالية وعلى الانفعال بها وإدراك كنهها، فضلاً عما لهذه الحساسية من دوره في توجيه مزاج الناقد وتشكيله على نحو يختلف فيه مع الآخر اختلافًا واضحا.

ويتصل بحساسية الناقد وما تورثه من طبـع ذوقـي ونمط مزاجي ما يمكن تسميته بسعة الأفق والمرونة. وهـي صفة تقف ضد ما ندعوه بالتعصب وضيق الأفق والتحجـر، إذ كلما كان الناقد مرنًا متفتحا اتسعت كشـوفاته متجـاوزة حدود نظرته النسبية الضيقة ومسلماته الذاتية، كاشفة لنا عن ثراء إبداعي ما كان له أن يتأتى في ظل النظـرة المحـدودة الضيقة.

وإذا كان من طبيعة الأشياء ومنطق الأمور أن تكون للناقد رؤيته الجمالية ومناهجه المعرفية واتجاهاته الفلسـفية التي يؤثرها على سواها ويؤمن بجدواها، فإن مما ينبغي على الناقد الحصيف إدراكه وتفادي الوقوع في هوتـه ألا يجعـل المناهج والرؤى والاتجاهات تحول بينه وبين رؤية الأشـياء في حقيقتها، لتصبح حجابا يعوقه عن الوصول إلـى هدفـه المنشود وتستعبده في ألوان من القيد المذل، بدلاً من أن تكون وسيلة كشف وعامل إضاءة وطريق وصول [١٠].

ومع الثقافة نقف عند واحدة من أكثر الصفات لصوقًا بشخص الناقد وواحد من أهم الركائز والشروط التي تحـدث فيها الأدباء والنقاد واختلفوا في مدياتها وآفاقهـا وأنماطهـا

وحدود فضلاً عن اختلافهم في أهميتها وخطرها فـي النقـد وعلى الناقد معا.

إن وجود ناقد بدون ثقافة جادة حقيقية لن ينتج سوى نقد ساذج فطري، يفتقر إلى الفاعلية والإضـافة والإبـداع، مهما تمتع الناقد بحدة ذكاء ورهافة حس وسلامة ذوق وسعة أفق ونقاء طبع، فالنقد في أساسه بناء ثقافي يرشح فـي قلـم الناقد بمقدار ما يتزود به من زاد، وفاقد الشيء لا يعطيه كما يذهب المثل.

وإن كان لا أحد يماري في أهمية الثقافة وخطرهـا للنقد والناقد، فإن الذي يختلف فيه الأدباء والنقاد، ذلك المدى الذي يمكن للناقد أن يتسلح بـه دون أن يرتـد إلـى نحـره بالسلب. فثمة من يرى أن على الناقد أن يلم بالأجناس الأدبية وعناصر كل فن من هذه الفنون والفروق التي تميز فيما بينا. فليس من المعقول ألا يحسن ناقد التفرقة بين العناصر الدقيقة للفن المسرحي وفن الرواية مثلاً، وليس من المعقول ألا يلـم هذا الناقد بالجذور التاريخية لنشأة الفنون وتطورها.

وثمة من يضيف إلى هذه المعرفة ضـرورة إلمـام الناقد بآداب الأمم الأخرى فضلاً عن أدب أمته، ليقف علـى

ما لكل منها من خصائص ومميزات ومضـامين، وليمكنـه المقارنة فيما بينها واكتشاف ما ينتظمها من صلات ووشائج، فضلاً عن اطلاعه على نماذجها الراقية وآثارهـا المتميـزة أينما وجدت.

ومن الأدباء والنقاد من يذهب إلى ضرورة التوسـع في الإلمام بالثقافة إلى مديات أبعد، تتناسب مع تطور علـوم العصر وتشابك ثقافاته وتنوعها وتعقـد مسـتوياتها ليقـول بحتمية الأخذ بأسباب العلم والمعرفة، سواء منهـا المتصـلة بالعلوم الإنسانية كعلوم الاجتماع والفلسـفة وعلـم الـنفس والاقتصـاد والسياسـة والأنثروبولوجيـا وعلـم الجمـال والميثولوجيا والدين والتاريخ، أو تلك المتصلة بالعلوم البحتة كالعلوم التجريبية والعلوم الرياضية والعلوم الطبيعية والعلوم البيولوجية وما يتصل بكل من هذه [11] العلوم مـن تيـارات فكرية وما يبنى عليها من اتجاهات فلسفية.

ولا شك في أن ثمة من يعترض على الاتجاه الساعي إلى التوسيع في ثقافة الناقد ليدعو إلى الاقتصار على الثقافـة الأدبية (الخاصة) وتعميقها والاكتفاء بخبرات العلوم الإنسانية العامة والأطر العريضة لها وتفادي تبديد الجهد والوقت فـي

تحصيل العلم بفروع لن يصـل فيهـا الناقـد إلـى مرتبـة المتخصص فيها ولو أضيف عمر إلـى عمـره. وهـؤلاء ينطلقون من فكرة دعم أدبية الأدب ما دام الأدب في النهايـة لا يعدو كونه أدبا، وأن تكريس الجهد ينبغي أن ينصرف نحو توسيع الخبرة في مجال النصوص الأدبية بطريق التعمق في قراءة عشرات النماذج منها قراءة فاحصة عميقة [١٢].

في مقابل هاتين الوجهتين ثمة وجهة ثالثة لا تـرى غضاضة في قراءات الناقد خارج حقل الأدب وإلمامه بفروع العلم شرط ألا تفتنه هذه القراءات فتدعوه إلى تطبيق ثقافتهـا المجاوبة من خارج الأدب على الأدب علـى نحـو مباشـر ودونمـا حـذر أو إدراك للفـارق الجـوهري بـين العلـم والإبداع[١٣].

والحق أن من المحال على الناقـد أن يـتمكن مـن الجميع بين الثقافة الأدبية والإلمام بفروع العلم المختلفة ليكون ناقدا أدبيا ومؤرخًا وعالم نفس وفيلسـوفًا وعـالم اجتمـاع ومتخصصا في علوم السياسـة والاقتصـاد وعلـوم الـدين والعقيـدة، فضـلاً عـن إلمامـه بحقـول الإنثروبولوجيـا والبايولوجيا والميثالوجيا وعلوم الطبيعة والرياضة.

إن على الناقد أن يدرك وهو يقرأ في الحقول العلمية أنه إنما يقرأ فيما هو (خارج) الأدب، وأن التوسع المقصـود في مجال هذه العلوم غالبا ما يكون على حساب تدعيم (أدبية الأدب) [(١٤)].

ولعل في تاريخ نقدنا الحديث ما يؤكـد مثـل هـذه النتائج التي نخشى من الوقوع في مخاطرها، مما فعله نقـاد كبار كالعقاد والنويهي في دراستهما لأبي نواس وابن الرومي وبعض دراسات غالي شكري وعبد العظيم أنيس ومحمـود أمين العالم عن نجيب محفوظ خاصة والأدب العربي عامـة وبعض ما قدمه سلامة موسى من قراءات وتفسيرات لنماذج من الأدب العربي على اختلاف اتجاهات هؤلاء النقاد وتباين مشاربهم.

إن إلماما عاما بقوانين العلوم ومناهجها وكشـوفاتها وطريق تحليلها ودراستها ضروري للناقد الأدبي، من شـأنه أن يوسع بصيرته ويخصب فكره ويلهمه الأفكار الثرة ويعينه على تنظيم تل الأفكار وتفسير ما غمض من قـيم مضـامين أدبية ويساعده على حسن عرضها وتقديمها للقارئ بطريـق منهجية منظمة بعيدة عن أيما فوضى أو غموض أو تهويش.

ولعله ليس بعيدا عن هذه الثقافة الأدبية للناقد إلمامه بتراثه الثقافي وتطور أدبه، فنونًا وأساليب ومذاهب وتيارات، إلى جانب امتلاك الناقد ناصية اللغة، مفردات وتراكيب وأساليب، وبما يعينه على فهم الظاهرة الإبداعية الجديدة ووضعها في سياقها من سلم التطور الأدبي وإدراكه الدلالات اللغوية وإيحاءات المفردة اللغوية دونما غلط أو وهم أو شطط.

وقد لا تبدو الاشتراطات السابقة والثقافة الواسعة التي يتجلى بها الناقد عاصمة إياه من النقص والقصور ما دام بعيدا عن نشاط مهم لا غنى عنه في مهمته الإبداعية تلك، ونقصد به الدربة على تذوق نماذج النصوص الأدبية الراقية والمران على معايشته والتمرس في مداومة النظر فيها والتدقيق في أنماطها والكشف عن أسرارها بما يجعل معرفة الناقد بالنصوص الأدبية معرفة متميزة من معرفة سواه، من العامة والقراء. وهو ما يجعل خلف الأحمر مصيبا تماما في قولته النقدية ذائعة الصيت التي كشف فيها عن استبصار نقدي واع لمن قال له يوما:

"إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلـت فيه أنت وأصحابك، فقـال لـه: إذا أخـذت أنـت درهمـا فاستحسنته فقال لـك الصـراف إنـه رديء، هـل ينفعـك استحسانك له؟" (١٥).

هكذا تبدو معرفة الناقد المتأتية مـن واقـع الدربـة والتمرس والمعايشة والتدقيق غير معرفة القارئ أو المتلقـي البسيطة المحدودة.

إن السؤال الذي يفد على الذهن الآن هو: هل يعصم توافر هذه الشروط والمواصفات النقدية الناقد من الوقوع في براثن سوء الفهم أو القصور أو النقص؟

ولعل الإجابة بالنفي هي الإجابة الأكيدة على مثل هذا السؤال. فليس ثمة ما يعصم من الوقوع في آفـات القـراءة السلبية وإن توافرت لها مثل هذه الشروط. فإلى جانب هـذه الظروف والاشتراطات ينبغي على الناقد، ألا ينأى عن النص المنقود أو يجعل بينه وبين منشئه حاجزا نفسـيا أو فاصـلاً عقديا أو تعصبا عليه لميل أو هوى. بل إن عليـه أن يحنـو عليه وألا يضن عليه بطول نظر ودوام مراجعـة وجمـال

عطف، فالنص الأدبي لا يمنح قارئه ذخائره إذا ما ضن عليه بعطفه [١٦].

ومع العطف يقف الصبر صفة ينبغي علـى الناقـد التحلي بها في شكل مراجعة متأنية وتدقيق دؤوب واحتمـال لما يستعصي على الفهم ويسـتغلق علـى الفكـر ويتحـدى القدرات الذاتية للناقد الذي لا ينبغي أن يلقي بأسـلحته منـذ النزال الأول، بل عليه أن يقبل التحـدي بـأخلاق الفرسـان ليهرع إلى مظانه، باحثًا هنا ومفتشًا هناك، مجتهدا في هـذا ومستفهما عن ذاك حتى ينكشف له ما غمـض مـن أمـره وينفتح له ما ظن أنه سيظل منغلقًا بوجهه أبدا، وتلك واحـدة من علامات الصبر وهي أمارة من أمارات العلم وسمة مـن سمات أهله وطالبيه.

بعد هذا، وربما قبله، ينبغي على الناقـد أن يمتلـك أخلاق العلماء وعدلهم وذلك عن طريق تجرده من أيما ميـل أو هوى من شأنه أن يحيد به عن الدقة والموضوعية فيعلـي من الإنتاج الهابط ويغض من الإنتـاج الإبـداعي الراقـي لمحض ميول فردية أو تشيع لمذهب يعتقده أو أسلوب يـؤثر على سواه أو عقيدة اجتماعيـة أو مـذهب نفسـي أو لأيـة

مصلحة شخصية كانت أو لدواعٍ قومية أو طائفية أو طبقيـة تنطلق من واقع التحزب لرؤية عقدية خارجة عـن جـوهر البناء الفني للنص وحقيقته الداخلية العميقة.

ولا شك فإنه ليس ثمة ما يمنع من انجرار عدد مـن النقاد الأذكياء إلى شراك هذه الأهواء والمصالح، وتـوظيفهم نقدهم من أجل التطبيل والتزمير وحرق البخور، دعاية لأدب هابط أو أديب خامل، في محاولة للجري وراء مصلحة مادية أو حظوة أو جاه موعودين. وهو ما يمارسه في العادة صغار النقاد ودخلاؤهم ويترفع عنه كبار النقاد ورجاله الجادون إلا في الحالات النادرة والظروف الاستثنائية التي تنكفـئ فيهـا الموازين وتنحرف فيهـا مهمـة النقـد ووظيفتـه الثقافيـة والتنويرية السامية الرفيعة.

لكن المجتمع الثقافي والتاريخ الأدبي عامـة يقـف بالمرصاد لمثل هذه الانحرافات، ليسجل في وثائقه ما يتساقط من هذه الأسماء وما يبقى منها معاندا النفس ومكـابرا، وإن تطلب الأمر منهم تضحية وصبرا وخسـارة علـى المـدى الزمني القريب.

هوامش القسم الثاني:

(١) انظر كيف أفهم النقد – نقد ورد: جبرائيل جبـور، ص٥٦.

(٢) انظر في النقد الأدبي – دراسة وتطبيق: د. كمـال نشأت، ص١٣٦. والمدخل إلى النقد السعيد البـاز، ص١٩.

(٣) انظر دراسات في الأدب والنقد: د. حلمي مرزوق، ص١، وفي النقد الأدبي، د. كمال نشأت، ص١٥٤.

(٤) انظر في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٤٤.

(٥) م. ن.

(٦) الوسـاطة بـين المتنبـي وخصـومه: القاضـي الجراحاني، نقلاً عن الأسس الجماليـة فـي النقـد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص١٦٨.

(٧) كتاب دلائل الإعجاز: عبد القادر الجرحاني، علـق عليه محمود محمد شاكر، ط٣، القـاهرة، مطبعـة المدني، ١٩٩٢.

(٨) انظر دراسات في نقد الأدب العربي: بدوي طبانـة ٣٩١/١.

(٩) انظر في النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، ص٢٦٩، والنقد الأدبي ومدارسه الحديثـة؛ سـتانلي هـايمن ١٩/١.

(١٠) انظر كيف أفهم النقد: مصـدر سـابق، ص٥٩، ٦٠.

(١١) م. ن: ص٦٠، وفي النقد الأدبـي، ص٨٧، ٩٠ والمدخل إلى النقد الأدبي، مصدر سابق، ص٣٢.

(١٢) انظر قراءة الشعر: د. محمود الربيعي، نقلاً عن السعيد الباز، ص٣٣، ٤٤.

(١٣) م. ن: ص٣٤ – ٣٥.

(١٤) م. ن: ص٣٣ – ٣٥.

(١٥) طبقات فحول الشعراء: ابـن سـلام الجمحـي، ص٢٧ – ٢٨.

(١٦) دراسة الأدب العربـي: د. مصـطفى ناصـف، ص٣٣٨.

القسم الثالث:

في مشكلات النقد الأدبي

الذاتية والموضوعية:

انقسم الناس من قراء وأدباء ونقاد، وما زالوا حتـى يومنا هذا، بإزاء تحديد هوية الفعالية النقدية ومدى صلة النقد بحقلي العلم والفن، اتجاهات ومذاهب.

ويمكن تصنيف وجهات النظر المختلفـة للجمهـور الأدبي إلى لثلاث طوائف رئيسية، فطائفة ترى فـي النقـد فعالية ذاتية تستند إلى الذوق الشخصي المحض المباين للعلم وقواعده؛ وطائفة ترى في النقد نشاطًا علميا يستند إلى أسس موضوعية وأدوات منهجية تتوسل بقواعد العلـم ومنجزاتـه العلمية المجانية للذوق الشخصي وأدوات منهجيـة تتوسـل بقواعد العلم ومنجزاته العلمية المجانبـة للـذوق الشخصـي والبعيدة عن الهوى. أما الطائفة الثالثة فترى في النقد محصلة تلاقح ما هو ذاتي بما هو موضوعي أو امتزاج الفن الممثـل في الذوق الشخصي بالعلم المنعكس في جملـة التطـورات والإنجازات المتحققة في حقول العلم والمعرفة.

وقبل أن نستعرض وجهات نظر الطوائف المختلفـة لابد من أن نقف عند مفهوم الذوق ومعناه بعـد أن وجـدناه

يتردد كثيرا في التصورات السابقة، حتـى ليبـدو محـورا لمؤيديه ومنكريه في آن معا. فالذوق في معناه اللغوي ملكـة تدرك بها طعوم الأشياء، لكن هذا المعنى اللغوي لم يلبث أن تطور ليصبح له مفهوم اصطلاحي يشير إلـى أداة الإدراك التي تثير لدى المتذوق انفعالاً مشيعة في نفسه لذة واستمتاعا واضحين، لتكون من بعد القوة التي يقاس بها الأدب ويقـدر من حيث هو فن [١].

ينطلق أصحاب وجهة النظر التي تعطي للذوق دورا أساسيا في الفعالية النقدية من اعتقادهم أن النقد فن يستند إلى الممارسة الشخصية المتمثلة في التذوق الشخصي المتبـاين بتباين النقاد واختلاف أذواقهم. وهم في ذلك يصدرون عـن تصور للنقد مفاده أنه سعى لالتقاط صدى النصوص الأدبيـة في ذواتنا عقب تمريرها على تلـك النصـوص أو تلمـس للإشعاعات التي تعكسها النصوص الأدبية في ذواتنـا ومـا تثيره من أخيلة وانفعالات تتجسد في مواقفنا النقديـة إنكـارا وقبولاً [٢].

ولا تتوانى هذه الطائفة من النقاد عـن إنكـار أيـة إمكانية لتحول النقد من مجال الفن إلى العلم ما دام هذا النقد

مستندا – على وفق تصـورهم – إلـى الـذوق والتـأثرات الشخصية للناقد، كما أنهم ينكرون على النقاد أيـة إمكانيـة للتخلص من المزاج الشخصي والأهواء الذاتية بل هم يذهبون إلى أبعد من ذلك حين يرفضون موقف النقاد الـداعين إلـى موضوعية الحكم النقدي مصورين الموقـف الأخيـر بأنـه ضرب من ضروب القضاء علـى مـا أسـموه باسـتاطيقا الوجدان(٣).

ولعل من أبرز حجج الطائفة الأولى من النقاد تلـك التي ترى في استناد النقد إلى العنصر الشخصي أمرا طبيعيا ما دامت هذه التجربة النقدية تتصدى لتجربة أدبية عمادهـا العنصر الشخصي. بل نحن لا نعدم من نقـاد طائفـة النقـد الموضوعي من يؤيد ما ذهب إليه هؤلاء النقاد مؤكدا تسـلل هذا العنصر إلى نقدنا بطريقة أو بأخرى كما ذهب لانسون، أحد رموز النقد الفرنسي الموضوعي إلى ذلك، وإن كان لـه رأي خاص إزاء دور العنصر الشخصي في النقد (٤).

وممن أنكر وجود مقاييس ثابتة أو قواعـد محـددة للحكم على الآثار الفنية بالقبح أو الجمال الفيلسوف الألمـاني عمانوئيل كانط، ومن الأدباء أناتوس فرانس وجول لميتر.

وأحسب أن من الواجـب علينـا ونحـن نعـرض لاتجاهات النقد الغربي الحديث ونقاده من قضية الذاتية فـي النقد الأدب، أن نقف على جانب من منطلقات تراثنا النقـدي الذي أكدت كثير من الدراسات الحديثة على أصـالة نهجهـا وعمق أصولها وثراء معالجتها، حتى لتبدو لنا اليوم وكأنهـا جزء من البنية المعرفية لإنسان هذا العصر وثقافته الحديثـة وبما يؤكد دور هذا التراث وأثره في الحضارة الإنسانية.

نلمس مظاهر الذاتية مثلاً في نقد عمرو بن العـلاء للشعر ممثلاً في موقفه من المحدثين الـذين كـان يتعصـب عليهم مؤثرا القدماء عليهم.

ولا ريب في أن موقف عمرو بن العلاء هذا يسـتند إلى اعتبارات خاصة تقع خارج دائرة العمل الأدبي وتتصـل بهوى الناقد وعقيدته الأدبية أكثر من اتصالها بحقيقة الأثـر وصفاته الموضوعية. يقول عمرو بن العلاء في المحدثين:

"إن قالوا حسنًا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحا فمـن عندهم" (٥).

وإذا كان موقف عمرو بن العلاء هذا أوضح من أن يخفى أو يعلل فإن في موقف ابن الأعرابي الذي يتلقى معـه

في أساس منهجه قدرا من الصدق والصراحة ينأى به عـن مشاعر العداء.

لقد جاء رجل ابن الأعرابي وأنشـده شـعرا لأبـي نواس، فلما أحس الأول جودته وحسنه أمسك عـن التعليـق "فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال بلى، ولكـن القديم أحب إلي" (٦).

إن موقف كل من عمرو بن العلاء وابن الأعرابـي من الشعراء المحدثين إنما كان يعكس قناعة اطمأنـا إليهـا وهوى ألفاه فيهما ومشاعر اعتادا عليها ووجدا صعوبة فـي التحول عنها، أكثر من كونه رؤيـة موضـوعية وتحلـيلاً موضوعيا.

وينتمي إلى جنس هذين الموقفين طائفة كبيـرة مـن الأحكام النقدية التي حفلت بها كتب النقد والبلاغـة العربيـة والتي جاءت غفلاً من الحجج والعليلات، ومنهـا مجمـوع الأشعار التي أوردها المؤلفون في سياق ما عرف بـ (مـن الحسن) و(من القبيح) (٧). نجد ذلك فـي كتـب المختـارات وكتب الحماسة وكتاب الآمدي والجرجـاني وابـن الأثيـر والعسكري وابن طباطبا وسواها من الكتب الأخرى.

وإذا كنا وقفنا على آراء (لانسون) و(كانت) وسواهما في دور الذاتية وأثرها في النقد، فإن في آراء أدبائنا ونقادنـا العرب ما يقف جنبا إلى جنب مع هذه الآراء كاشفًا عن غنى ولماحية متميزين. هذا ابن الأثير يقدم الذوق الشخصي على العلم وقواعده وهو يعالج مباحث البلاغة، يقول: "إن مـدار علم البيان على حكم الذوق السليم الذي هو أنفـع مـن ذوق التعليم" [٨].

ولا يقف ابن الأثير عند حدود هذا الموقـف دون أن يسوغه كاشفًا عن مصادر رؤيته التي تعبر عـن لا إراديـة وترجع الذوق إلى حالة لا تقبل التسويغ ولا ترد إلى دليـل. فهو يرى مثلاً أن الحكم في أمر من أمور البيان: "لا يحكـم فيه غير الذوق السليم ولا يقام عليه دليل" [٩]. وهـي رؤيـة تذكرنا بكلمات إسحاق الموصلي الشهيرة: "إن من الأشـياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تدركها الصفة" [١٠].

ونحن إن نسينا لن ننسى في نقدنا الحـديث صـوت ناقدنا المتميز محمد مندور وهو يخوض معاركه النقدية ضد من رأوا في الممارسة النقدية علما وعلى رأسهم محمد خلف الله، إذ رأى مندور النقد فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز

بين أساليب الأدباء، منكرا على تلك الدراسة اتخاذها قـوانين العلم وقواعده، ذاهبا إلى أننا لو فعلنا ذلك لقتلنـا أي تحليـل نقدي للفن [١١]. ثم إن علينا ألا نغفل المرحلة الأولـى مـن مراحل النقد وهي المرحلة التأثرية التي يقـوم فيهـا النقـد بتعريض مرآة روحه للعمل الأدبي لتبيين الانطباعات التـي تتركها الأعمال الأدبية فيها.

هذا ينكر نقاد هذه الطائفة إحلال العلم ومقاييسه محل الذوق النقدي، مؤكدين على أن التجارب العلمية وحدها هـي التي يتساوى فيها الجلف والمتحضر والفظ والرقيق، إذا مـا توافرت لهما الكفاية العلمية، لينتهيا معها إلى النتـائج ذاتهـا كلما أعادا إجراء التجربة.

وفي مقابل هذا تصر الطائفة الثانية من النقاد علـى أن يكون النقد علما له قوانينه الخاصة ومناهجه الموضوعية التي تحول دون غلبة جانب الهوى والنزعة الذاتيـة للناقـد وتعصم الدراسات النقدية من مظاهر البلبلة والفوضى.

ولم يخل تراثنا العربي القديم مـن مواقـف مبكـرة لنقادنا انطوت على منطلقات لا تخلو من أصالة في التنبيـه على أهمية النظرة الموضوعية في الممارسة النقدية وإطراح

الهوى والتعصب للون أو طائفة أو أشخاص لأيما سـبب أو باعث.

وإذا كان من الذاتيـة المنكـرة والتحيـز المكـروه والتعصب للقديم والوقوف بوجه الحديث لمحـض القـدم أو الحداثة وبدافع الهوى الشخصي والميل الذاتي، فإن تنكب ابن قتيبة عن هذا السبيل الذي وجده عند سابقيه وتنبيهـه عليـه يدخل في إطار الموضوعية في النقد، يقول ابن قتيبة:

"... ولا نظرت إلى المتقدم مـنهم بعـين الجلالـة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقـار لتـأخره. بـل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيـت كـلاً حظـه، ووفرت عليه حقه. فإن رأيت علمائنا مـن يسـتنجد الشـعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيـره، ويـرذل الشـعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانـه، أو أنـه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة عل زمـن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بـل جعـل ذلـك مشتركًا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعـل كـل قـديم حديثًا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله.. فكل مـن أتى بحسن من قول أو فعل ذكره (له)، وأثنينا به عليه، ولـم

يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، أو حداثة سـنه، كمـا أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أن الشريف لم يرفعـه عنـدنا شرف صاحبه ولا تقدمه..." [١٢].

ولم يقف أمر إقامة أسس الموضوعية عند نقاد الشعر وحدهم بل تجاوزه إلى من تحلى بقدر مـن البصـيرة مـن الشعراء أنفسهم. فهذا ابن مناذر الشاعر ينشد حمادا الأرقـط قصيدة له ويطلب منه، في حالة من البرم والضيق، أن يقرئ أبا عبيدة السلام وأن يقول له:

"يقول لك ابن مناذر اتق الله واحكـم بـين شـعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهـذا إسـلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين ولكن احكم بين الشعرين، ودع العصبية" [١٣].

ويستمر هذا النهج الموضوعي عند الأقدمين حتـى ليكاد يتخذ عند بعضهم شكل الوصايا والتوجيهات. فهذا ابـن شرف القيرواني يحذرنا من الآفة نفسها قائلاً:

"تحفظ عن شيئين، أحدهما أن يحملك إجلال القـديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسـمع لـه، والثـاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت

له؛ فإن ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام، حتى تمحص قولهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما" [(١٤)].

وإذا كان رفض التعصب للعصر والزمان في الحكم على الشعراء مجسدا النظرة الموضوعية عنـد نقادنـا فـإن رفض نقاد آخرين أن تكون الاعتبارات العقدية والقيم الدينية مقياسا للحكم على الشعر جسد النظر الموضوعي نفسه. فهذا الصولي يرفض في موقف له من شعر أبي تمام أن تكـون عقيدة الشاعر منطلقًا للغض من قيمته الفنية عنـد الناقـد، إذ يقول في سياق الدفاع عن الشاعر:

"وقد ادعى قوم عليه الكفر، بل حققوه وجعلوا ذلـك سببا للطعن على شعره (والنيل من) حسنه، وما ظننـت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانًا – لا يزيد فيه" [(١٥)].

ليس قليلاً أن يسقط ناقد يستظل بقيم مجتمع إسلامي للقيم الروحية فيه سطوة غير قليلـة، الاعتبـارات الدينيـة متجردا للحكم على الشعراء وشعرهم حكما فنيا يسـتند إلـى جوهر الإبداع الفني.

ويزيد الجرجاني الأمر جلاء حين يرتقـي بقضـية الشعر والعقيدة الدينية إلى حدود التنظير الإطلاقـي، مقـدما

الحجج والأدلة على ما يقرر ويعلن في غير قليل من الجرأة والصراحة:

"فلو كانت الديانة، عارا على الشعر، وكـان سـوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تنـاول رسول الله ﷺ، وعاب من أصحابه، بكما وخرسـا، وبكـاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينـان، والـذين بمعـزل عـن الشعر"(١٦).

ولسنا بمستطيعين تقدير مدى الجرأة التـي تنطـوي عليها عبارة الجرجاني "ولكن الأمـرين متباينـان، والـدين بمعزل عن الشعر". إلا إذا أدركنا حقيقة تعذر الجهـر بهـذا الموقف عند أكثر نقادنا معاصرة وتحررا اليوم.

ولا ريب في أن كثيرا من جهـود نقادنـا العـرب القدامى التي عكف على المفاضلة بين الشعراء والموازنة بين قصائدهم على أساس ما تنطوي عليها آثارهم مـن مظـاهر

بلاغية وخصائص إيقاعية ونواح أسلوبية ولفظيـة، يـدخل جميعه في جنس هذه الرؤية الموضوعية.

روي عن اختلاف الناس يوما في المفاضـلة بـين الشعراء، فلما أقبل علي بن أبي طالب سـأله أبـو الأسـود الدؤلي عن رأيه، فقال: "كل شعرائكم محسن، ولـو جمعهـم زمان واحد وغاية واحدة ومذهب واحد في القول لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك. وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن! فإن يكن أحد فضلهم الذي لم يقل رغبة ولا رهبة امرؤ القـيس بـين حجر، فإنه كان أصحهم بادرة، وأجودهم نادرة" (١٧). وفـي هذا النص استباق لإيجاد مقاييس موضوعية واعتبارات مهمة في الحكم على الشعراء والمفاضلة بينهم بعيدا عـن الهـوى وسلطان الذاتية.

ولعل من بين مظاهر هذه الرؤية الموضـوعية فـي النقد محاولة الجرجاني في الوساطة الكشف عن أثر البيئـة وتنوعها في شعر الشعراء وتجليها في عدد مـن المظـاهر اللفظية والمعنوية والأسلوبية والإيقاعية؛ كزازة ووعورة، لينًا ولطفًا، ضعفًا وتعقيدا، لحنًا وخطأ. وهو الأمر الذي قاده إلى

تفسير تباين شعر عدي الجاهلي الحضرمي عن شعر كل من الفرزدق ورجز رؤبة الآهلين البدويين [(١٨)].

ولعل الناقد الآمدي هو الذي يبرز أمامنا من بين النقاد الذين يستشعرون دواعي النظرة الموضوعية وحق القارئ في مطالبته في الكشف له عن أسسها، مما جعله يبسطها له في غير موضع من كتابه الموازنة الذي جعله ميدانًا للمفاضلة بين شعر أبي تمام والبحتري:

"وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك... بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما وذكر مطلوبيهما في سرقة معاني الناس وانتحالها، وغلطهما في المعاني والألفاظ، وإساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك..." [(١٩)].

وفي النقد العربي الحديث يمكن إدراج دراسات محمد خلف الله وأمين الخولي وعباس العقاد في كتابه "ابن الرومي... حياته من شعره" ضمن الاتجاه المستفيد من الإنجازات العلمية وكتابي النويهي "ثقافة الناقد الأدبي" و"نفسية أبي نواس" وكتاب مصطفى سويف، "الأسس النفسية

في الإبداع الفني وفي الشعر خاصة" وكتـاب عـز الـدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب".

لقد تأثر النقاد ورجال الأدب الداعون إلى علمية النقد بما استجد من ظروف المرحلة التي شهدت تلـك الـدعوات وبما غلب على روح العصر من ظروف وتطورات منحتـه طابعا تجريبيا واتجاها يقينيا.

وتكاد جل الدراسات التي أرخت لبدء ظهور النزعة العلمية في الدراسات الأدبية وسيادتها، أن ترجعها إلى الدور الذي قام به أربعة من نقاد الأدب الفرنسـيين، تقـف علـى رأسهم "مدام دي ستيل" وما أحدثه كتابهـا (الأدب وعلاقتـه بالأنظمة الاجتماعية" الصادر عام ١٨٠٠ من أثر في فرنسا.

أما الثلاثة الآخرون فهم كـل مـن "سـانت بيـف" و"هيبوليت تين" و"فردينان برونتيير"، الذين صدروا جميعـا عن الروح العلمية التي ظللت مرحلة القرن التاسـع عشـر وحاولوا أن يؤسسوا ما عرف بـ"التاريخ الطبيعي لـلأدب" وإضفاء مناهج علماء الطبيعة والاجتماع علـى دراسـاتهم وأبحاثهم.

هكذا حدت علوم الكيمياء والطبيعة التجريبية بالنقـاد إلى محاولة اصطناع قوانين تحاكيها، فظهر عند سانت بيف (١٨٠٤ – ١٨٦٩) النقد الأدبي المتصل بالسيرة، الذي عرف فيما بعد بالمنهج التاريخي. وهو منهج حاول "بيف" أن يتعقب فيه سيرة الأدباء ومظاهر حياتهم المادية والخلقيـة والعقليـة وحياة أسرهم وما يتصل بهم من قيم وعادات وتقاليد وثقافـة بحيث يمكن تقسيمهم فيما بعد إلى أنماط [٢٠] يرد كـل نمـط منها إلى فضيلة متميزة في خصائصها ومعالمها.

لقد كان لتخصص "سانت بيف" في مجال الدراسـات الطبية أثر انعكس بوضوح في معالجته المنهجية التي كانـت من أوائل المحاولات المنفلتة من إطار منهجية الأحكام القيمية المطلقة واللغة الأدبية الطنانة إلى حيث الوصف والملاحظـة والاستنتاج والتصنيف.

وقد مضى تين، أبرز تلامذة بيف (١٨٢٨ – ١٨٩٣) قدما باتجاه ترسيخ منهج الاعتماد على قوانين العلوم الطبيعية اعتمادا جوهريا، إذ كان يؤمن بإنشاء علم وضعي لـلأدب، منطلقًا من تصور يرى في الإنسان حيوانًا من نوع أسـمى، ينتج الفلسفات [٢١] والأشعار على النحو الذي تفرز فيه دودة

القز خيوط الحرير، وأما الأدب فليس سوى ثمـرة للقـوانين العامة الجبرية التي تمنحه خصائصه وتميزه من سواه والتي عرفت في ثلاثيته الشهيرة: الجنس والبيئة والعصر.

من هنا عكف "تين" على دراسة الآثار التي تخلفهـا العوامل الثلاثة في الأديب وإنتاجه بوصفها التربة التي نشـأ في ظلها وتغذى منها واكتسب خصائصه النوعية وصولاً إلى فهم عطاء تلك التربة وثمرتها الحتميـة. ويظـل برونتييـر (١٨٤٩ – ١٩٠٧) الأكثر حماسـة ورغبـة فـي تطبيـق النظريات العلمية على الأدب ودراسته مـن بـين زملائـه الثلاثة، فلقد تأثر هذا العالم الناقد بنظرية النشوء والارتقـاء التي نادى بها عالم الأحياء المعـروف "تشـارلز دارويـن" وسعى إلى تطبيقها على الأدب تطبيقًا حرفيا.

فكما ذهب داروين إلـى القـول بتطـور الكائنـات العضوية من الأدنى إلى الأرقى، سعى برونتيير إلى تصنيف الآثار الأدبية والكشف عن علاقات بعضها ببعض منتهيا إلى تأسيس تصور للأجناس الأدبية وبما يكشـف عـن تكـاثر الأشكال الأدبية وتطورها وتلاشيها مثلما هـو الحـال فـي الفصائل الحيوانية.

ومن نتائج دراسات برونتيير في حقل الأدب نظريته في تطور الشعر الغنائي عن طقوس الوعظ الديني الذي كان شائعا في القرن السابع عشر وعلى النحو الذي تطورت فيـه الكائنات العضوية إلى كائنات أخرى (٢٢).

أما الطائفة الثالثة قد اتخذت موقفًا وسطًا، فلم يرضها أن يكون النقد نشاطًا ذاتيا يصدر عن الناقد في شكل انطباع لا يستند إلى نظريات علمية وقواعد منهجية، في الوقت نفسه الذي لا نراها فيه توصد الباب نهائيا بوجه الناقد للإفادة مـن ثمرات تطور الدرس العلمي.

لقد رأى هؤلاء النقاد أن إنجازات العلوم ولا سـيما في مجال علم النفس والاجتماع والجمال يمكـن أن تكـون عنصرا من عناصر توسيع ثقافة الناقد واطلاعه على نتـائج العلوم التي تعين على دراسة النص ونقده إذا ما أريد لهـذه الدراسات التي تحقق نتائج باهرة وأن تزيـد مـن معرفتنـا بأسرار تكوين الظاهرة الإبداعية وتحولاتها والكشـف عـن مصادرها.

لكن تأييد هؤلاء النقاد صلة النقـد بنتـائج العلـوم الإنسانية وثمرات تطور الدرس فيها لـم يكـن يخلـو مـن

تحفظات أساسية يقف على رأسها أنه لا ينبغي لنا أن نتصور صدور الأعمال الأدبيـة عـن أصـحابها أو عـن بيئاتهـا الاجتماعية أو مكوناتها وبواعثها النفسية صدورا آليا، لـئلا يؤدي هذا الأمر فيما بعد إلى أن ننسى البحث في الظـاهرة الأدبية من حيث لغتها ونسيجها وتراكيبها وتطـور أنسـاقها وطرق تعبيرها وطبيعة قوالبها وأشكال تجلياتهـا الرمزيـة والدلالية والتصورية للنظر إليها بوصفها ظاهرة سـايكولوية أو اجتماعية أو وثيقة تاريخية.

وبكلمة فإن نقاد هذه الطائفة يرفضون خضوع النقـد للنظريات والقواعد العلمية خضوعا حرفيا عن المبالغة فـي الاعتماد على منجزات العلوم والجري وراء تطبيق كشوفاته التي قد تجر إلى الوقوع في أخطاء جسيمة، وذلك من واقـع حقيقة أن عددا كبيرا من تلك الكشوفات ما تـزال فروضـا علمية قابلة للتغيير وإن أمكن ما يمكن القيام به هو الاهتـداء بنتائج العلوم وكشوفه وجعلها مصابيح هداية لنا فـي حقـل الأدب ومفاتيح تعين على فك مغاليق النصوص وافتضـاض أسرارها وجلاء غموضها من غير ما إقحـام أو تمحـل أو إسقاط أو تعسف.

لكن المشكلة تبقى أعقد من أن تحلها كلمات الاستخفاف بالذوق الشخصي وإنكاره عند بعض النقاد، وأصعب من اللواذ بسلطان العلم ونظرياته والإيمان به إيمانًا مطلقًا.

لقد أثبت مسيرة النقد الطويلة وتجارب النقاد وخبراتهم أن إنكار دور الذوق الشخصي في الممارسة النقدية والقول بالتجرد الموضوعي المحض والحكم في ضوء القوانين الخارجية أمر لم تتأكد مصداقيته، بعد أن أصبح واضح حتى لدى طائفة كبيرة من أصحاب النقد الموضوعي أن الذوق الشخصي حقيقة لا شك فيها في الممارسة النقدية، وأنه المرحلة الأولى التي تشهد التقاء النص بذات الناقد وتفاعل مكوناته الشخصية مع معطياته.

إن الخلاف يكمن هنا في تحديد دور الذوق الشخصي ومداه، فليس من النقد الموضوعي أن نتجاهل معطيات النص الخارجية لنراه في ضوء مزاجنا وتركيبتنا الشخصية ومعتقداتنا الذاتية، لنخلع عليه ما في أنفسنا أو نحكم عليه بالرضا أو الاستهجان دونما مسوغات مفهومة أو براهين وحجج واضحة.

من هنا فإن ثمة فرقًا واضحا بين أن يحـدثنا الناقـد عن خصائص النص كما هي في ذاتهـا وأن يحـدثنا عـن إحساسه الذاتي بهذه الخصائص وطريقة انعكاسها في عقلـه وروحه، إذ نحن في النهج الأخير سنفتقد المقياس الذي يمكن أن نقيم عليه أحكامنا ونؤسس لمنطلقات ونظريات نقدية ذات شأن تنقذنا من فوضى الاختلاف والتناقض.

وثمة في تراثنا النقدي منطلقات تنطوي علـى قـيم فكرية متقدمة، منها ذلك الموقف الذي نراه عنـد القاضـي الجرجاني في كتابه الوساطة.

يرسم لنا الجرجاني في النص الذي سـنعرض لـه صورة حية صادقة للحظة الحيرة التي كثيرا ما يجد الناقـد نفسه بإزائها؛ حيرة الأسئلة المتناسلة في الذهن، عن حقيقـة المقاييس الموضوعية في النقد وطبيعتهـا، ومعانـاة الناقـد وعجزه عن تقديم إجابات شافية لقارئ النص، وتردده بـين نداء الظاهر والباطن. يقول الجرجاني:

"وأنت قد ترى الصورة تسـتكمل شـرائط الحسـن وتستوفي أوصاف الكلام، وتذهب في الأنفس كـل مـذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام

المحاسن والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسـام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلـق بـالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبـرت، ونظرت وفكرت – لهذه المزايا سـببا، ولمـا خصـت بـه مقتضيا، ولو قيل لك كيف صارت هـذه الصـورة، وهـي مقصورة عن الأولى في الأحكام والصنعة، وفـي الترتيـب والصيغة، وفيما يجمع أوصـاف الكمـال وينـتظم أسـباب الاختيار، أحلى وأرشق، وأخطر وأوقع، لأقمت السائل مقـام المتعنت المتجانف، ورددته رد المسـتبهم الجاهـل، ولكـان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فـي القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مـع هـذه الحـال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخـرى؟ وأي وجـه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت؟ وتتكامل فيها ذيـه وذيه؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغـامز مغمـز؟ يحاجبك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيلـه علـى بـاطن تحصله الضمائر" [٢٣].

إن وراء ظاهر كلمات الجرجاني باطنًا أو مسـكوتًا عنه يتمثل في رغبة الناقد في تجاوز عتبات المقياس الـذاتي

المتجلي فيما تحصله الضمائر إلى المقيـاس الـذي يـدعوه القارئ إلى (المحاجة بالظاهر)، من رؤية خارجية. وهو مـا يعبر عن استنكار ضمني لنهج الإحالة على الباطن ورفـض داخلي لما ألفه النقاد الذاتيون واستمرأوه طويلاً.

أما ابن الأثير فيكاد في واحد من نصـوص كتابـه (المثل السائر) أن يرسم لنا طريق الخلاص من أسر الذاتيـة المحضة، والموضوعية المطلقة التي أرقت الجرجاني. وهو الطريق الذي يراه محصلة تفاعل النظرية مـع الممارسـة، قواعد العلم مع مران التجربة، إذ بهما معا يتم التحول مـن العجز إلى الإمكان: (ويجعلان عسرك من القـول إمكانًـا)، وتحقيق ما قصرت فيه قواعد العلم وفات منطقه: (واسـتنبط بإدمانك ما أخطاك):

"اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإن كان فيما يلقيه إليك أستاذًا، وإذا سألت عما ينتفع به فـي فنه قيل لك هذا، فإن الدربة والإدمان أجـدى عليـك نفعـا، وأهدى بصرا وسمعا، وهما يريانك الخبر عيانًا، ويجعـلان عسرك من القول إمكانًا، وكل جارحة منك قلبا ولسانًا. فخـذ

من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مثلي فيما مهدته لك من هذا الطريق إلا كمن طبـع سـيفًا، ووضعه في يمينك لتقابل به، وليس عليه أن يخلق لك قلبـا، فإن حمل النصال غير مباشرة القتال [٢٤].

إن في نص ابن الأثير وكلماته رؤية تفتقر إليها كثير من نصوصنا النقدية المعاصرة. فالناقد يريد أن يخرج بنا من الخبر إلى المعاينة: (وهما يريانك الخبر عيانًا) لأنه يدرك أن الخبر غير المعاينة، وأن طريق النقد المبدع الجاد إنما يتحقق من واقع إقامة توازن بين طرفي المعادلة الصعبة التي اهتدى إليها بثاقب فكره. فالرجل يعترف بأن ما يمليه علينـا مـن قواعد ويرسمه لنا من علم ليس سوى سيف يضعه بين أيدينا للقتال، ولكن القتال ليس رهنًا بالسيف وحده، بل لعلـه أولاً وقبل أي شيء رهن بقوة جنان المـرء وصـلابة إرادتـه: (وليس عليه أن يخلق لك قلبا، فإن حمل النصال غير مباشرة القتال).

الطبع والصنعة:

كثيرا ما ترددت لفظتا الطبع والصنعة في تراثنا الأدبي عامة والتراث النقدي خاصة. وبلغ الأمر ببعض النقاد القدماء أن صنفوا الشعراء تبعا لتصوراتهم من حيث صدورهم عن طبع أو صناعة.

لكن عبارة الطبع والصنعة سرعان ما اكتسبت غلالة كثيفة، لحقت بها من واقع الفهم المختلف لنقادنا لما كانت تعنيه هاتان الكلمتان في عصرهما، فضلاً عن رغبة بعض النقاد المحدثين في الاجتهاد والنظر إليهما في ضوء الحياة الأدبية المعاصرة ومستجداتها وتطور المفاهيم النقدية.

فليست الصنعة هي التكلف كما يفهمها بعض نقادنا المعاصرون، إنما هي تمام السبك وكمال البراعة والاستواء على النحو الذي يخرج قليلاً أو كثيرا عن السوية الفنية المألوفة للشعر [(٢٥)]، خلافًا لمذهب الطبع الذي ينحو نحو الأوائل من الشعراء دون صنعة. ولذا وصف ابن قتيبة المطبوع من الشعراء بالقول: إنه "من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته

قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى بالغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر" [٢٦].

ولعل ما يدل على الفارق بين الصنعة والتكلف مـا يتردد في لغة النقد العربي القديم أحيانًا من عبارة مألوفة هي "تكلفة الصنعة" [٢٧]. وما روى ابن قتيبة من أمارة التكلـف التي يمكن تبينها في الشعر عنده "بأن ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمونًا إلى غير لفقه، ولذلك قال عمـر بـن الخطاب لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبـم ذلـك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقـول البيـت وابـن عمه"[٢٨].

وقد ترتبط الصنعة بمفهوم التنقيح ومعـاودة النظـر والتهذيب والثقاف والتحكيك للشعر قبل إخراجه. ومن هنـا جاءت عبارة الأصـمعي المشـهورة: "زهيـر والحطيئـة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا بـه مـذهب المطبوعين" [٢٩]. وكان الحطيئة يقول: "خير الشعر الحـولي المنقح المحكك" [٣٠].

والحق أن المتتبع للتراث العربي النقـدي يمكنـه أن يلحظ بوضوح تردد كلمة الصنعة والصناعة وإطلاقها علـى

جنس الأدب عامة، وإن اختصت الصنعة فيما بعد بجيل مسلم وأبي تمام: "إن هذا النظم" الذي يتواصفه البلغـاء وتتفاضـل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليهـا بـالفكرة لا محالة" (٣١).

من هنا وجدنا الأدباء والنقاد القدامى يتوزعون على موقفين اثنين بحسب طبيعة كل طائفة منهما ومزاجها ورؤية كل منهما للشعر ومفهومه وطبيعته. فطائفة تنتصر لمـذهب الطبع وأخرى تناصر أصحاب الصنعة على نحو مـا نـرى اليوم في شعرنا الحديث من اتجاهات وسنن ومذاهب.

لكننا مع انتشار المد الرومانتيكي في الأدب العربـي ونقده ومع سيادة المفاهيم والمنطلقات المتفقـة مـع الشـعر الرومانتيكي أو الوجداني وغلبتها على ما سواها من مفاهيم، بدأنا نلمس رفضا نقديا لكل ما ينسجم مع أجواء هذه الحركة ومنطلقاتها في الفيض والتلقائية الوحي والعفوية والإلهام.

من هنا صدرت أحكام الرفض النقدي لأية محاولـة تهدف إلى تفسير النتاج الشعري خارج هذه العفوية الساذجة أو رده إلى نوع من التشكيل الفني الذي يقـف وراءه خيـال تشكيلي ويسنده إدراك عقلي.

هكذا اتهم مناصرو النظريـة النقديـة الرومانتيكيـة مناوئيهم بالصنعة والتكلف، ليأتي بعدهم بعقود جيـل أدبـي استقرت في أذهان أصحابه دلالات منكفئـة للفـظ الصـنعة وظلال مهوشة تبعد بها عما كان لهذه الكلمة من معان فـي أذهان نقادنا القدامى، لتقترب من دلالة أخرى محاذيـة لهـا ومشتركة معها في الجذر اللغوي وإن اختلفـت عنهـا فـي الدلالة الاشتقاقية الصرفية من واقع صـيغة المبالغـة التـي صدرت عنها.

هكذا أدخلت المفاهيم والتصورات المناوئة للصـدور التلقائي العفوي للشعر لا في إطار الصنعة والصـناعة كمـا فهمها النقاد القدامى فحسب وإنما في إطار التصنع الذي يعني في اللغة وفي أذهان النقاد معا التكلف في الصناعة والتمحل في صياغتها الفنية إلى حيث القصد والإغراب والمبالغة.

ومن الطبيعي أن يترتب علـى هـذا الأمـر حكـم بالمبالغة وبالزيف والكذب على دعاة من اتهمـوا بالتصـنع المرادف للصناعة في مقابل استصدار حكم بالصـدق علـى شعراء الطبع والعفوية، ليرتقي مرة أخـرى منبـر الطبـع والصنعة في معجم النقد الحـديث مستصـحبا هـذه المـرة

شروحاته الجديدة وتعليقاته الممثلة في الصدق والكذب، وهي الشروح التي نظر في ضوئها إلى التراث الأدبـي والنقـدي وحاول كثير من النقاد المعاصرين الحكـم علـى الشـعراء القدامى وإعادة قراءتهم على وفـق منطلقـاتهم ومفـاهيمهم الجديدة التي قد لا تتفق ومفهومي الصدق والكذب القديمين.

ومن الجدير بالذكر القول إن الحكـم علـى شـاعر بالتكلف وعلى شعر بالكذب أو بالمبالغة يبقى حكمـا نسـبيا مرهونًا بصاحبه ومحتاجا إلى ما يجعله حكما قطعيا. وهـو أمر متعذر تماما، فما من شاعر يجمع النقـاد علـى كذبـه وتكلفه وآخر يجمعون على صدقه.

وحري بنا الآن أن نسأل عن مصادر الحكـم علـى الشعر والشعراء وحيثيات هذا الحكم؛ مم يتشكل؟ وكيف؟

الحق أن جل أحكامنا النقدية الحديثة علـى شـعرنا القديم وشعرائنا متأتية مما جمعناه من أخبار ووقائع وحيثيات تتصل بقائلي الشعر وحيواتهم من اتصالها بفنهم الشعري.

فنحن نحكم على شعر المتنبي في كافور في ضـوء معرفتنا بعلاقة هذا الشاعر بحاكم مصر آنذاك، ونحكم علـى

شعره في حق سيف الدولة في هدي ما سمعناه من صـلات ومكانة كانتا تلخصان علاقة الشاعر بسيف الدولة.

ومثلما نحكم على شعر المتنبي نحكم على شعر أبي العلاء المعري في ضوء تفكيرنا بعاهته، وعلى بيت علي بن الجهم [٣٢] في ضوء إدراكنا لبداوته وجفائه، وعلى شعر أبي تمام في ضوء تسليمنا بصنعته البديعية وكده الذهني، وعلـى شعر أبي نواس من واقع بحيرة الخمر التـي تطـوف فـي أذهاننا حتى تكاد تسد منافذ الرؤية، ومثل ذلك الحكـم علـى شعر زهير الحكمي وطرفة الناقوي وجميل بثينة وقيس ليلى الغزلي وسواهم من الشعراء القدامى.

وغير خافٍ أن البحث عن حياة الشـاعر وأخبـاره تنكب عن الطريق الصحيح في قراءة الشعر وفهمه وتحليله، من شأنه أن ينتقل بالشعر من إطار الفن إلى جـنس الكـلام المباشر وتقارير الأخبار العادية. وهي طريقة تسـلم بمـن يعتنقها إلى المطابقة فيما بين الشعر مـن جهـة والشـعراء ووقائع مجتمعهم وأخبار حياتهم من جهة أخرى.

ولا ريب في أن الفروض التي ينطلق منها هـؤلاء النقاد مغلوطة واهمة ومجانبـة للصـواب، فبـين الشـعر

وأصحابه وواقعه المسافة التي تفصل بين الواقع والحلم، بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون، بين المادة الخام وإبداعها التشكيلي، بين الوعي واللاوعي.

إن الفروض التي ينطلق منها النقاد الذين يطابقون بين الفن ومنتجه وظروف إنتاجه إنما تتجاهل عن قصد أو غير قصد حقيقة المفارقة التي ينزع إليها الفن عامة والشعر خاصة، محاولاً أن يتأبى عليهما، فكثيرا ما كان الشعر خروجا على المألوف ومفارقة للواقع وتوقًا إلى المجهول ونزوعا إلى الغامض وتمردا على السائد ومناجاة للحلم.

وكثيرا ما أنتجت قراءات الفروض المطابقة ألوانًا ساذجة وأنماطًا متماثلة، لو حجبت مصادرها لأنتجت قراءات جديدة أكثر تحررا وإبداعا، بل لو حجب أسماء الشعراء فيها لأنتجت لنا قراءات متنوعة بعيدة عن نمطها الآلي الذي بدت فيه في المرة الأولى وكأنها إفراز طبيعي كيميائي لا يختلف عن إفراز أية غدة من الغدد العضوية لعصارتها.

من هنا لم تعد قضية الطبع والصنعة أو الصدق والكذب تشكل قضية في نقدنا الحديث، ليصبح الصدق هو صدق التماسك الفني للعمل الإبداعي وإحكام البنية الشعرية،

وهو معيار يجعل منطلقه واقع العمل الفني وبنيته الداخلية من غير أن يتورط في ثنائية الخارج والداخل أو يتخذ من مواصفات الواقع وحيثيات العصر وأخبار الرواة وتقارير السيرة معيارا للحكم على الظاهرة الفنية وهي جميعا عرضة للنقص والتشويه والمبالغة والوهم والزيف.

لكن منطلقات الرؤية الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث ونقده ليست المسؤولة الوحيدة عن شيوع مفاهيم المطابقة بين الواقع والمثال والمساواة فيما بين الفن الشعري وظروف إنتاجه. فقد أسهم الاتجاه الاجتماعي في الأدب ونقده في تعميق هذه المنطلقات وترسيخ تلك الرؤية، مستثمرا هذه المرة مفهوم الصدق لصالح التعبير الفني عن واقع المجتمع وتجسيد صورة العلاقات فيه تجسيدا ينشد الصدق الذي يقترب من مفهوم المطابقة والمساواة مجددا فيما بين الواقع الاجتماعي والأدب. وهي محصلة للرؤية الاجتماعية التي جاءت بها النظرية الماركسية قبل أن تتصدع. وهي محصلة للرؤية الحداثية والمنظور الجديد لتشكيل الظاهرة الإبداعية وتميزها عما سواها من الظواهر والظروف المحيطة بها والمنتجة لها.

وإذا كنا نجد في بعض الاتجاهات الأدبية المعاصرة ما يتحمل مسؤولية سوء الفهم وإشاعة مفاهيم خاطئة أو غير دقيقة عن الصدق أو الكذب، فإنه يحق لنا أن نفخر بما أوثر عن نقادنا القدماء من مواقف تكشف عن بصيرة نافذة ورؤية صائبة لهذين المفهومين. فلقد أبي كثير منهم الربط بين عالم الأدب وعالم الواقع، وأصر على النظر إلى مفهوم الصـدق بوصفه مفهوما إبداعيا لا علاقة له بالأرض أو بالسلوك.

ولعل من لطائف هذا الموقف ونضج هذه الرؤية تلك المفارقة التي انطوت عليها صياغتهم للمقولة النقدية ذائعـة الصيت (أعذب الشعر أكذبه) في مقابـل مقولـة مـن رأى (أعذب الشعر أصدقه).

وإذا تجاوزنا هذه الصياغة العامة لنقف على جانـب من مواقف نقادنا، فإننا سنجد ناقدا كقدامة بن جعفر يـرفض الاعتراف بمفهوم الصدق الأخلاقي في الشعر كاشفًا عن قدر من الإخلاص للإبداع وحده وإنكار أيما مقياس خارجي يمكن للنقد أن يتحكم إليه في تقرير القيمة الفنية له. يقول قدامة:

"ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئًا وصفًا حسنًا، ثم يذمـه

بعد ذلك ذما حسنًا أيضا، غير منكر عليه ولا معيـب مـن فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي دليل على قـوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها (...) لأن الشاعر لـيس يوصف بأن يكون صادقًا، بل إنما يراد منه، إذا أخـذ فـي معنى من المعاني – كائنًا ما كان – أن يجيـده فـي وقتـه الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسخ مـا قالـه فـي وقـت آخر"[٣٣].

لا يهتم قدامة في هذا النص بما ينقل الشعر إلينا من قيمة أخلاقية بقدر ما يحرص هنا على التفرقة النقدية الواعية بين الفن والسلوك، كاشفًا عن رؤية مفارقة لمفهوم الصـدق "ليس يوصف بأن يكون صادقًا..." حين يفكّه عـن الصـدق الأخلاقي، حاصرا إياه بقدرة الشاعر على التجويد فـي فنـه وإن خرج به هذا التجويد إلى مناقضة نفسه في فنه ومواقفـه ودعاه إلى نسخ ما سبق أن أقره من قبل.

ويميز أبو هلال العسكري بنبرة لا تخلو من تهكـم محبب بين الفن وضروب التوجيه والـوعظ، فـإذا كانـت الأخيرة تحتمل حضور الصدق فإن انتفاء شرط الصدق فـي الفن أمر محقق عند أبي هلال، يقول:

"وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره؛ فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء"[٣٤].

ويذهب ابن رشيق القيرواني خطوة أبعد حين يمجد الكذب في الفن، ضاربا بالقيمة الأخلاقية عرض الحائط خلافًا لما يظن كثير من الدارسين المعاصرين:

"ومن فضائله [يعني الشعر] أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه – حسن فيه" [٣٥].

لكن حازم القرطاجني لم يقف عند حدود التفرقة بين مفهوم الصدق الفني والصدق الواقعي أو عند موقف تحبيذ الكذب الفني، بل يتجاوزها إلى كشف علة موقفه ومسوغ وجهة نظره، إذ نجد قوام هذا الموقف مستندا عنده إلى الطبيعة الفنية للشعر وجوهر البنية الإبداعية له:

"وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل" [٣٦].

ولعل هذا هو ما كان وراء مواقف الرفض التي وقفها عدد من النقاد للحكم على الشعراء في ضوء المعايير الدينية، مؤثرين الفصل فيما بينهما. وهو الأمر الذي لمسناه

عند الصولي والقاضي الجرجاني وابن المعتز وقدامـة بـن جعفر والأصمعي.

الالتزام والتحرر:

إذا كان العصر الحديث قد شهد الصياغة المنهجيـة الواضحة لقضية الالتزام في الأدب والفن، فإن جذور هـذه القضية تمتد إلى آماد بعيدة. فقد ارتبط الفن منـذ أفلاطـون وأرسطو بوظيفة الإصلاح والتثقيف وبمهمة تهذيب الناشـئة وترقية الشعور. إذ لم تكن الفضيلة عند أفلاطون في نهايـة الأمر سوى جمال الروح، بعد أن ربط بين الجمال والصلاح فرآهما شيئًا واحدا.

من هنا جاء تشديده علـى الشـعراء ونفـيهم مـن جمهوريته، خشية منه على إغوائهم الناس وإخراجهم لهم عن سبيل العقل إلى حيث الضلالة والهوى ولتـركيبهم صـورة مشوهة للآلهة ونشر معرفة غير يقينية (ظنية).

أما أرسطو فهو وإن لم ينف الشعراء ورجال الفـن من مدينته، لكنه أخضع الفن لخدمة الفضيلة مـن غيـر أن يوحد بينهما، وإن أنكر على الشباب مشاهدة بعض ضـروب

الفن كلوحات (بوزون) الواقعية وكالمسـرحيات الهجائيـة، فضلاً عن أنه لم يكن يستحسن من الموسيقى إلا الموسـيقى التهذيبية [٣٨]، إلى جانب كونه رائدا في الكشف عن الآثـار النفسية للفن فيما عرف بالتطهير.

وفي القرون الوسطى، سيطرت فكرة الفن الصـالح على عصر التدين الملازم لسلطة الكنيسة المسيحية وسـادت نظرية التوحيد بين الجمال والصلاح، فقُيد الفن لخدمة الـدين والفضيلة حتى استمرت آثارها في عصـر النهضـة لنجـد (رونسار) يعبر عن هذا التوحد النظري بقولـه: "الموسـيقى مصدر بهجة وفرح ومن لا يتأثر بها فهو شرير" [٣٩]. وعلى غرار (رونسار) وجدنا فنانين آخرين ينـادون بـذلك بعـد مراحل زمنية منهم على سبيل المثال (غويـو) (ومترلنـك) و(كروتشه).

ولم يكن عصر النهضة مختلفًا كثيرا، إذا احتفظ الفن الديني بسيادته في أوربا، برغم محاولات بعضهم الـتخلص من تأثيره، فاندمجت روح الزهد والتصوف المسيحي بمثالية أفلاطون وأرسطو، واكتفى فيه بتشجيع الموسـيقى الدينيـة والمسرحيات الفاضلة والتصوير المقيد بحدود الآداب، لنجـد

الأدباء والفنانين والكتاب يخضعون لمواصفات الدين والفلسفة الخلقية في العهدين الكلاسيكي والرومانتيكي معا حتى قيـام ثورة الفنانين الغربيين في القرن التاسع العشـر ومنـاداتهم بنظرية (الفن للفن) وعلى رأسـهم (بـودلير) و(موبسـان) و(أوسكار وايلد) و(إيلي فور) الذين ثاروا على تسخير الأدب والفن لأغراض الدعاية، منكرين أن تكون لهما رسالة غيـر رسالتها الفنيـة، متصـورين الأدب منعكسـا علـى ذاتـه، ورافضين جعله فيما بعد وسيلة بأيدي الوعاظ الأخلاقيين(٤٠).

وعلى الرغم من أن الحضارة العربيـة ظلـت فـي عمومها خاضعة لهيمنة قيم الدين ومنظومة العقيدة الإسلامية، فإننا شهدنا ظهور آراء واتجاهات تدعو إلى الفصـل بـين الأدب والفن من جهة والدين من جهة ثانية وتجترح مقاييس موضوعية لتقويمهما مستمدة من طبيعة الفن الإبداعي وحده.

ولعل الرجوع إلى ما كتبه كل من الصـولي وابـن الأثير وقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني وسـواهم مـن أدباء العربية ونقادها، ممن مجدوا سلطة الفن ودعـوا إلـى استقلاليته في العصر العباسي يكفي دليلاً على ذلك.

ولم تكن مسيرة الأدب الحديث بمعزل عن ذلك كله، فلقد شهدت هذه المسيرة ظهور عدد من الاتجاهات الفلسـفية التي كان لها أبلغ الأثر في مجرياتهـا، ولا سـيما الاتجـاه الفلسفي المعروف بـ (الواقعية) واتجاه الفلسفة الوجودية.

لقد أفضى ظهور هذين الاتجاهين إلى التنظير لمـا عرف برسالة الأدب الاجتماعية وإلى بلورة مفهوم (الالتزام) في الأدب والفن من ثم، حتى انتهى أصحابها بهذه النظريـة إلى إنتاج علاقة تقترب من قانون الحتم الأخلاقي وضـروب الجبرية.

يرى أصحاب هذه النظرية أنه لابد للأدب من دعوة اجتماعية يلتزم بها منتجه، إذا ما أريد لهذا الأدب أن يشـكل دعامة من دعائم بنية المجتمع وللأديب أن يكـون جـزءا لا يتجزأ منه.

وهؤلاء الدعاة لا يرون مناصا للأديب من المشاركة في نشاطه الإبداعي هذا لتعميق وعي أفراد المجتمع، إن أريد أن يحكم على أدبه بالجودة والتخلص من جريـرة الاتهـام بالتنكر لمجتمعه واعتزاله وبالتخلي عنه والانحراف والشذوذ أو بوصف أدبه بالرجعية والطفيلية واللغو الضار [٤١].

ولا شك في أن أصحاب هذه الرؤية يسدون في ذلك عن إيمان بأن الأديب كائن اجتمـاعي، يمتـزج بمجتمعـه ويصدر عن وعيه الكامل به، صدورا طبيعيا، ما جعله يعبر عن عواطفهم ومواقفهم وطموحـاتهم ومشـاكلهم وآمـالهم وآلامهم وما يعجزون عن التعبير عنه منذ القدم، محققًا لهـم بذلك الشعور بالسعادة والراحة والطمأنينة، وهو أمر يحـتم عليه فيما بعد أن يلتصق بالمجتمع وألا يعتزل أناسه أو يتنكر لرسالتهم أو يتخلى عن الاضطلاع بشؤونهم ليصـنع أدبهـم لنفسه. بل عليه أن يصنع أدبه للجماعة ما دام هـذا الأدب لا يصدر في النهاية عن فراغ، وأن يلتزم بما تلتزم به [٤٢] هذه الجماعة ليكون أدبه متكافلاً مع مصالحها ومواقفها، وهو ما جعلهم يصطلحون على هذا اللون مـن الأدب باسـم (الأدب الهادف).

وإذا كان شعار الأدب الهادف والالتزام الأدبي ثمرة لتصور الـواقعيين الاشـتراكيين ومرحلـة سـيادة الفكـر الإيديولوجي لهم فإن غمة الحماسة لدور الأديب في المجتمع وحتمية الاضطلاع برسالته الاجتماعية كانت فـي الـوطن العربي تتصاعد كلما اشتدت حدة الصراع الاجتماعي داخـل

المجتمع وتكالب الصراع الخارجي على الأمـم والشـعوب، ليصبح الأديب لسان حال أمته وعنصرا حيويا من عناصـر الشد والتعبئة والقوة، منه يستمد أفراد الأمة العزم والجـرأة والإقدام.

أما أصحاب الفلسفة الوجودية فينطلقون من مناداتهم بفكرة الالتزام من رؤية كونية أشمل ترى في الإنتاج الأدبي موقفًا من الحياة ورؤية للعالم، تفرض على الأديب مسؤولية الإفصاح عنها والالتزام بقضية الحرية ضد مختلـف ألـوان العسف والاستعباد. ومن بين أبرز من دعـا مـن فلاسـفة الوجودية إلى فكرة الالتزام في الأدب والفن فيما خلا الشعر الفيلسوف الفرنسي المعروف (جان بول سارتر).

هوامش القسم الثالث:

(١) انظر النقد الأدبي الحديث أصـوله واتجاهاتـه: د. أحمد كمال زكي، ص٧٧، ٧٩.

(٢) انظر دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصـف، ص٥٩.

(٣) انظر النقد الأدبي الحـديث، أصـوله واتجاهاتـه، ص٧٩.

(٤) انظر منهج البحث في الأدب واللغة للانسون الملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، محمـد منـدور، ص٤٠٢.

(٥) الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني، نقلاً عـن الأسـس الجمالية في النقد العربي، مصدر سابق، ص١٩٢.

(٦) الأسس الجمالية، ص١٩١.

(٧) م. ن. ص١٤٨.

(٨) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثيـر، ٣٨/١.

(٩) م. ن.

(١٠) انظر الميزان الجديد: محمد مندور، ص١٨٠.

(١١) منهج البحث في اللغة والأدب، النقد المنهجـي عند العرب، مصدر سابق، ص٤٠٢ – ٤٠٥.

(١٢) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، ١/١٠.

(١٣) الأغاني: أبو الفرج الأصـبهاني، نقـلاً عـن الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٩٢.

(١٤) رسائل البلغاء، نقلاً عـن الأسـس الجماليـة، ص١٩٤.

(١٥) أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، ص١٧٢.

(١٦) الوساطة بين المتنبـي وخصـومه: القاضـي الجرجاني، الأسس الجمالية، مصـدر سـابق، ص١٨٦.

(١٧) منهـاج البلغــاء وسـراج الأدبـاء: حـازم القرطاجني، ص٣٧٧.

(١٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه، نقلاً عن النقـد العربي القديم، العربي حسن درويش، ص١١٦ – ١١٧.

(١٩) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الآمدي، نقلاً عن الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٦١ – ١٦٢.

(٢٠) في النقد الأدبي: د. شـوقي ضـيف، مصـدر سابق، ص٣٧.

(٢١) التحليل الاجتمـاعي لـلأدب: السـيد يسـين، ص٨٠.

(٢٢) في الأدب والنقد: د. محمد مندور، ص٨٢.

(٢٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، نقلاً عن الأسس الجمالية، ص١٦٦.

(٢٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ص١/٣٨.

(٢٥) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، ص٢٣، والبيـان والتبيين، نقلاً عن الأسس الجماليـة، مصـدر سابق، ص١٤٩.

(٢٦) الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٣٤.

(٢٧) الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٤٩.

(٢٨) الشعر والشعراء، مصدر سباق، ص٣٤.

(٢٩) م. ن. ص٢٣.

(٣٠) م. ن. ص٢٣.

(٣١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص٥١.

(٣٢) نريد به البيت الذي قصد الشـاعر بـه معنـى المديح فقادته فطرته البدوية إلى عقد مشابهات لم يفطن فيها الشاعر لحدود العلاقات الذوقيـة (الحضرية) ومواصفاتها، وهو:

أنت كالكلاب في حفاظك للود وكالتيس في قراع الخطوب

(٣٣) نقد الشعر: قدامة بـن جعفـر، ص١٩ – ٢٠، ٢٣.

(٣٤) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، مصدر سابق، ص١٣٧.

(٣٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢٢/١.

(٣٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: مصدر سـابق، ص٦٣.

(٣٧) انظر النقد الجمالي وأثره في النقـد العربـي، مصدر سابق، ص٥٩، ٦٠.

(٣٨) م. ن. ص٦٠.

(٣٩) م. ن.

(٤٠) م. ن. ص٦٠، ٦١.

(٤١) انظر في ذلك أيضا في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ص٥٠.

(٤٢) م. ن. ص٥٠.

القسم الرابع:

منهاج النقد الأدبي

أولاً: المناهج الخارجية:

١ - المنهج التاريخي:

دخلت أوروبا مع القرن التاسع عشر مرحلة نهضـة علمية انعطفت بها من حال إلى حال بعد أن تطورت العلـوم التجريبية تطورا مذهلاً كان له نتائجه العلميـة الواضـحة، السريعة على واقع المجتمع، فتطورت بذلك علوم الكيميـاء والطبيعة والأحياء الذي شهد تطور دراساته عـن الكائنـات العضوية.

ففي مجال علم الأحياء مثلاً سعى العلماء إلى دراسة الأحياء بعد تصنيفهم لها في فصائل بعينها بغية الكشف عـن خصائصها المتميزة وسماتها التي تتفرد بها من سواها.

ولعل من بين أبرز النظريات العلمية التـي طبقـت على الكائنات العضوية، نظرية تشارلز داروين في النشـوء والارتقاء، وهي النظرية التي فصـلها فـي كتابـه (أصـل الأنواع)، ذاهبا إلى تطور الكائنات الحية من نشأتها البسيطة إلى كائنات أخرى أكثر تطورا وتعقيدا يقف على قمتها الكائن البشري.

لقد كان لهذا التطور العلمي صـداه الواسـع علـى مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة، إذ سعى نفر من علماء الاجتماع وعلماء النفس والأخلاق إلى اصطناع تلـك النظريات وثمراتها في مناهج دراساتهم، من ذلك مـا فعلـه العالم الإنكليزي (سبنسر) في ميدان الاجتماع والأخلاق وعلم النفس و(أوكست كونت) الذي تجلى التأثير العلمي واضـحا في فلسفته الوضعية في علم الاجتماع، إلـى جانـب العـالم الاجتماعي الشهير (دوركهايم) وأضراب هؤلاء العلماء.

ولم يكن الأدب وصنوه النقد الأدبي بمنأى عن مثـل هذا التأثير بعد أن خطف بريق التطور العلمي أبصار أهلـه، فراحوا يلتمسون الصلات التي تؤهلهم لاصطناع مناهج العلم واحتذاء آلياتها والتشبه بها. من ذلك سعي (برونتيير)، الناقد والمفكر الفرنسي الشهير، إلى تطبيق نظرية تطور الكائنـات لداروين على الأدب والأدباء بعدما شهد من تطبيق (سبنسر) لها في ميدان الاجتماع والأخلاق، ما دام الأدباء في النهايـة كائنات حية يمكن إخضاعها لقانون التطور العضوي وتطبيق هذا القانون من ثم على الفنون الجميلة والأدب تطبيقًا يوضح

كيفية نشأتها ونموها عبر العصور وتطورهـا ثـم تلاشـيها متأثرة بظروف محيطها من وسط وعصر.

ومما لاحظه برونتيير أن التطور في حقل الظـواهر الأدبية كثيرا ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد تتضح فيه بقايـا نوع سابق على النحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية داروين، حيث تنشأ بسيطة ثم تتعقد متفرعـة علـى أجناس ما تلبث أن يعتروها التطـور والاكتمـال فالتـدهور فالتحلل، وبما أتاح له فيما بعد تقسيم الفن إلى أجناس.

لقد حاول (فرديناند برونتيير) هذا كتابة عـدد مـن المجلدات تحت عنوان (تطور أنواع الأدب) تناول في كـل مجلد منها دراسة تطور فن من الفنـون الأدبيـة، كتطـور الدراما وتطور فن القصة وتطور فن الخطابـة، مستقصـيا أصول كل فن منها وكيفية تطوره واستوائه إلى فن ناضج.

ولعل من أبرز نظريات (برونتيير) الذائعة نظريتـه في تطور خطب الوعظ الديني التي كانت سائدة في القـرن السابع الشعر الغنائي المعروف بالشـعر الرومـانتيكي فـي القرن التاسع عشر [1].

لقد لاحظ هذا المفكر والناقد أن موضوعات الخطابة الدينية آنذاك كانت تدور حول عظمة الإنسان وحقارته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي الموضوعات التي تناولها الشاعر الرومـانتيكي فيما بعد ممثلة في ملاحظته ضعف الطبيعة البشرية وبرمـه بالحياة واستشعاره زوالها وولعه بالطبيعة وجلالها [٢] وبمـا أوحى لهذا الناقد بتطبيق نظرية التطور وأصـل الأجنـاس لتفسير تولد الأنواع الأدبية وهي النظرية التي تـذهب إلـى القول بأن جنسا من الحيوانات قد نتج عن جنس آخـر كمـا تحولت الخطابة الدينية بموضوعاتها إلى الشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر.

وإذا كان الناقد والمفكر (برونتييـر) قـد تعـرض لدراسة الأدب وسعى بالاعتماد على مناهج العلم الجديدة إلى كتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض، فإن نقادا آخرين اختاروا نهجيا نقدا متخصصـا ليقدموا لنا دراسات تطبيقية في نقد الأدب والأدباء من وحي نظريات علم الأحياء وتطورات الدرس العلمي فيه. وأبـرز هؤلاء النقاد الناقدان الفرنسيان الكبيـران (سـانت بـوف)

و(هيبوليت تين) اللذان أعطيا للمنهج التاريخي اسمه الجديـد في مناهج النقد الأدبي أول مرة.

لقد كانت سانت بوف أول ناقد يسعى إلـى تأسـيس تاريخ طبيعي للأدب عن طريق التوفر على عدد من أدبـاء عصره بالدراسة والتحليل، يحدوه طموح كبير إلى تصنيفهم إلى طوائف وأنماط على النحو الذي درج العلماء فيـه إلـى تصنيف النبات والحيوان إليها وهم يحددون فضائلها [٣].

أما حجر الزاوية في منهج بوف النقدي لدراسة أدب عصره فيتمثل في ميله الخاص نحو دراسة شخصيات الكتاب والأدباء أنفسهم، وصولاً إلى فهم نتاجهم وتفسيره. فقد كـان شديد الإيمان بالعلاقة التي تربط بين شخصية الأديب وأدبه، إذ تبدو الشخصية عنده مفتاحا لفهم نتائجها وتذوقه، فبـدونها يصعب تماما إدراك هذا الأدب وتذوقه، فكما تكون الشـجرة يكون ثمرها كما يرى بوف.

ترجم بوف إيمانه عمليا بسلسـلة جهـود مضـنية استغرقت سنين انتدب خلالها نفسه لتتبع سير الأدباء تتبعـا تفصيليا دقيقًا، إذ كان يسعى إلى تعرف حيواتهم الخاصة من خلال ارتباطها بجنسها ووطنها وثقافتها وأسرتها وأصدقائها

ولا سيما المقربين وأهـواء تلـك الشخصـيات وأذواقهـم ونجاحاتهم وبداياتها ولحظات ضعفهم وبدء تحطمهم. وبعبارة فقد استقصى بوف الشخصيات الأدبية التي درسها من خلال مظاهرها المادية والعقلية والأخلاقية ولم يتورع عن معرفـة تلك الأمور الشخصية، مما كان يجـب أن يـدعوه (وعـاء الكاتب) من ذلك كتابه عن (فيكتور هيجو) [٤].

ولم يكن هذا الصنيع ليخلو من اعتراض عدد قليـل من معاصريه عليه.

ولا شك من أن المنهج الذي اختطه سـانت بـوف ينطوي على التسليم بحقيقة جوهرية مفادها أن الأدب لا يعدو في النهاية كونه نتاجا لشخصية الفرد الخالق.

لقد سعى بوف في جميع ما كتـب إلـى أن يرسـم صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر من سعيه لتقديم دراسات حكمية بحق أدبهم، وهو ما صرح بـه غير مرة ولاسيما بعد تخلصه من الأطر المدرسية الأولـى. وهو في كل هذا طمح كما عبر بنفسه إلـى أن تسـهم هـذه الدراسات في تصنيف أفكار الأدباء وتسهيل مهمة تقسـيمهم

إلى طوائف تبعا للتشابه والاختلاف فيما بينهم علـى غـرار تصنيف سلالات الأحياء الأخرى من نبات وحيوان.

أما الناقد الثاني الذي حمل لواء الدعوة إلى المـنهج التاريخي الجديد فهو الناقد الفرنسي (هيبوليت تـين)، تلميـذ سانت بوف.

خلف تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣) أستاذه بوف الذي يتفق معه في الرؤية العامة، لكن تين كان أكثر انبهـارا بقـوانين العلوم الطبيعية وحتميتها الصارمة. فإذا كـان بـوف يـرى الأدب أشبه ما يكون بالثمرة المتكونة من شجرة (شخصـية الأديب)، فإن تلميذه كان يؤمن بأن الإنسان ليس سوى إنسانٍ من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسـفات بطريقـة طبيعية تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحريـر، ليكـون بذلك الناقد الأكثر حماسا والأشد رغبة فـي تأسـيس علـم وضعي للأدب [٥].

لقد وجد تين أن الأديب فرد يعـيش داخـل إطـار منظومة القوانين الطبيعية ويخضع لجبريتها، وينشئ أعمالـه وآثاره في داخلها، مما يجعله أثرا من آثارها التي كثيرا مـا

توجه مساره وتشل حريته وتطبعه بطابعها الذي لا يملك أن يختلف عنه أو يحيد.

لقد قاد هذا الناقد البحث عن تلك القـوانين الجبريـة العامة التي تظلل الأديب وتخضعه لمشيئتها إلى أن يراها لا تخرج عن عوامل ثلاثة رئيسـية هـي: الجـنس والبيئـة والعصر، مرجعا إليها الدور الحاسم والأثر الفاعل في تكوين الأدباء وتميزهم واحدا من الآخر.

يقصد تين بالجنس العنصر أو (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص مـن أمتـه لتمنحـه خواصها. فما يميز الأديب الجرماني غير ما يميز الأديـب العربي على سبيل المثال. أما البيئة (المكان) فتعنـي عنـده مجموعة الخصائص والمميزات الإقليمية (الجغرافية) التـي يحيا في ظلها أديب ما وتترك أثرها فيه.

ويقصد بالعصر (الزمان) ممثلاً في واقع التيـارات السياسية التي تسود مجتمعا ما في حقبة زمنيـة والظـروف الاقتصادية المرافقة لها والعلاقـات الاجتماعيـة والعوامـل الثقافية والدينية التي يحيا الأديب في ظلها وينشئ أدبه.

هكذا ينطوي تسليم (تين) بهذه النظرية على الإيمـان بأن الأدب مثل الطبيعة لا يعرف مجالاً للقوانين الفردية، وأن الأدباء يخضعون جميعا في كل أدب وكـل أمـة لقوانينـه العامة، وأن أية محاولة لفهم هذا الأدب فهما صحيحا لابد لها من الرجوع إلى التربة التي أنبتته والعوامل التي أعانت على نمائه وهي المتمثلة عنده في ثلاثيته المذكورة تلك.

والحق فإن النقد العربي القديم لم يكن ليخلو من آراء صائبة مبكرة يمكن ردها إلى عموم الرؤية التاريخية التـي تقيس الأدب في ضوء عوامله التاريخية التـي أثـرت فيـه وطبعته بميسمها. من ذلك سعى ابن سلام في طبقاته حـين خصص مباحث منه لشعراء القرى العربية، ولشعراء المدينة بل ولشعراء مكة وشعراء اليهود، وبما يوحي بتسليم الرجـل بأثر البيئة في كل طائفـة مـن هـذه الطوائـف وتميزهـا بخصائص تجعل منها ظاهرة مستقلة.

ومن هذه المنطلقات ما أدركـه الأصـمعي بثاقـب نظرته من أثر المتغيرات الاجتماعيـة والعقديـة والقيميـة وانعكاسها في شعر شاعر مخضرم كحسان بن ثابت، وانتهاء شعره – على ما رأى الناقد – إلى حال مـن الضـعف. ولا

ريب في أن ما شهدته الحياة الجاهلية من حروب وعصـبية ومنازعات وتباغض وشهوات وسوى ذلك من مظاهر النقـد جعلت من هذه البيئة مرتعا للشر أعان علـى إضـرام أوار القرائح ونيران الشعر. خلافًا لعهد الإسـلام الـذي جـاءت مبادؤه لاجتثاث نوازع الشر والحث على السـلم والمؤاخـاة وفضائل الأخلاق. وهي مظاهر يشح معهـا معـين الشـعر وينضب.

إن هذا هو ما أدركه الأصمعي وكـان وراء قولتـه الشهيرة عن ضعف شعر حسان في الإسلام ولينـه بعـد أن شهد الناس له بالفحولة في الجاهلية.

لكن المظهر الأكثر دلالة والأشد دخولاً في المـنهج التاريخي من مظاهر النقد العربي إنما يتجسد فـي محاولـة القاضي الجرجاني الربط فيما بين أحوال البـداوة والتمـدن الاجتماعي والصياغة الأدبية بل وعادت النـاس وألسـنتهم وأخلاقهم فهو يقول:

"وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهـل عصـرك وأبنـاء زمانك، فترى الجافي والجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظـه فـي صـوته

ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعد ذلك.. فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العـرب، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى وفشا التـأدب والتطرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وأعـانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخـلاق، فانتقلـت العادة، وتغير الاسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفًا" [٦]. ومن هنا وجد الناقد شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق وهو آهل وذلـك لملازمـة عدي الحاضرة وبعده عن جفاء الأعراب وجلافة البدو.

أما النقد العربي الحديث فقـد سـاير اتجـاه النقـد التاريخي كما تجلى في الأدب الغربـي علـى يـدي (تـين و(بوف)، فدعا نفر من النقاد إلى دراسة بعض مظاهر الأدب العربي ونصوصه على وفق تلك المناهج. ومن هؤلاء النقاد عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئـاتهم فـي الجيل الماضي) وطه حسين في عدد مـن كتبـه ودراسـاته

وككتابه (مع المتنبي) و(ذكر أبي العلاء) و(حديث الأربعاء) على درجات متفاوتة من الإفادة والتمثل. ففي كتابه (حـديث الأربعاء) مثلاً تناول النقاد ظـاهرة شـعر الغـزل بلونيـه الصريح والعذري، ساعيا إلى دراسة البيئة الحجازية وبيئـة البادية للكشف عـن أثـر الظـروف السياسـية والعوامـل الاقتصادية في نشأة هذين الفنين في عصر بني أمية. هذا ما توصل إليه طه حسين عقب تتبعه لشخصية الشاعر عمر بن أبي ربيعة ونشأته وظروف أسرته وواقع حالة الترف التـي وجد الشاعر نفسه فيها وابتعاده عن السياسة لما توافر له من رغد العيش وما تحقق لعدد آخر من الأسر الحجازية التـي أغدق الأمويون عليها الأموال بغية صرفها عـن السياسـة والاشتغال بها صرفًا جعل أهلها يتفرغـون لممارسـة هـذا الضرب المترف من الغزل اللاهي، خلافًا للبيئة البدوية التي كانت تحيا في ظل ظروف سياسية واقتصادية ومنظومة من القيم الخلقية والأعراف المعنوية، مختلفة عن بيئـة الحجـاز الحضرية، وأدى ذلك كله إلى نشوء نمط جديد من الغزل هو الغزل العذري.

هكذا يتابع طه حسين المنهج التاريخي في النقد مـن خلال اهتمامه بدراسة شخصية الشاعر والكشف عن ملامـح بيئته وظروفها وما كان لها من أثر فـي إنتـاج الظـاهرة الأدبية.

ولعل من الطبيعي أن يختلف النقاد والدارسون فـي أهمية المنهج التاريخي في دراسة الأدب وتحليله وفهمه، مـا بين متحمس له ومتحفظ عليه ورافض له، مثلما يفعلون دوما مع غيره من المناهج النقدية، فالمتحمسون لـه يـرون فيـه منهجا ينتقل بهم من ميادين الدراسة النقديـة القائمـة علـى التفوهات اللفظية والأحكام البيانية غير المعللة إلـى مـنهج محاك لقوانين العلم وآليات ملاحظته وفحصه ودراسته.

أما الرافضون له، فينطلقون من القول بأن الخطـاب الأدبي في جوهره بنية لغوية وعلاقـات تشـكيلية ورؤيـة مجازية لا يصح مقاربتها مما هو خارج عن سياقها وتقويمها بعيدا عن وسيلتها الأساسية بل ينبغي البحث في واقـع هـذه البنية لاكتشاف أسرارها وفهم علاقاتها واستجلاء قوانينها.

ويبقى بين هؤلاء وأولئك نفر من النقاد يعترف بمـا لهذا المنهج النقدي من وظيفة ودور مهم في فهـم الظـواهر

الأدبية وتفسيرها، لكنه يأخذ عليه مآخذ نحاول إجمالها علـى النحو الآتي:

- إنه منهج يفيد في تفسير تشكل خصـائص اتجـاه أدبي في جيل أو أمة ما كما يعين على فهم بواعـث نشـوء الظواهر الأدبية والتيارات الفكرية والموضوعات المرتبطـة بتحولات المجتمـع و(مجرياتـه) السياسـية والاجتماعيـة والاقتصادية والثقافية ونموها واختفائها. فنشوء ظاهرة الشعر السياسي في العصر الأموي كشعر الخوارج وشعر الشـيعة والزبيريين مرتبط بحقبة دون سواها وبواعث ما كان لهـذه الظاهر أن تبرز في ظل غياب بواعثهـا وملابسـتها مـن عصبيات عقدية وخلافـات ومطـامح سياسـية فـي هـذا العصر(٧). ومثل الشعر السياسي ظاهرة الغزل الصريح فـي هذا العصر وازدهار الخطابة فيه وظهـور فـن النقـائض، ومثلها أيضا ظهور ما عرف بالشعر البديعي فـي العصـر العباسي وشعر الزهد وفن المقامة علـى سـبيل المثـال لا الحصر.

لكن فائدة هذا المـنهج لا تتعـدى معطيـات الفهـم والتفسير، إذ هي تبقى عاجزة في كثير من الأحيان عـن أن تكون وسيلة لتقويم الظاهرة الأدبية وتوصيفها والحكم عليها.

- إنه إن صلح في تفسير الظاهرة تفسيرا عاما فإنه يعجز عن تفسير سر الفوارق الناجحة بين أدباء عصر واحد وبيئة محددة وتعليل ظهور عبقرية أدبية في عصر ما بـين آلاف المواهب الأخرى التي تعجز عـن اللحـاق بهـا وإن شاركتها هموم العصر وملامح البيئة وظروفها وثقافتها [٨].

- إنه منهج ينظر إلى الظاهرة الأدبية في علاقتهـا بمحيطها أو بمنشئها نظرة مطابقة لا تخلو من تزمت وآليـة من شأنها أن تجعل الأدب يبدو كأنه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) بأن تكون شاهدا عليها، في وقت تتأبى فيه الظاهرة الإبداعية علـى الواقـع متجاوزة إياه إلى ضروب من الرؤية والتشكيل الفني الـذي يطمح إلى التعبير عما يفتقر إليه الواقع أو عما يحلم الأديـب في أن يكونه ويسعى إلى التبشير بما يمكـن أن يتحقـق [٩]، فليس الأدب إفرازا طبيعيا لمجموعة عناصـر أو محصـلة لسائر ظروف ولادته وإنتاجه بحيث يمكن القول إنـه كلمـا

وجدت هذه العناصر وجد هـذا النـوع مـن الأدب أو ذاك ضرورة!

- إنه منهج يحشد اهتمامه لتتبـع منشـئ الظـاهرة الأدبية موليا إياه اهتماما خاصا على حساب الاهتمام بنتاجـه الإبداعي، موئل اهتمام النقد وميدانه الأساس.

- إنه منهج يمكن تطبيقه على الأدباء المعاصرين أو الذين تتوافر عنهم وظروف حيـاتهم وملابسـات عصـرهم وتياراتها وثائق ومعلومات كافية، لكنه لا يعيننا كثيـرا فـي تتبع الأدباء القدماء ودراستهم ممن لن تصلنا عنهم إلا صورة ناقصة مهوشة أو كما قـال سـانت بـوف نفسـه (تماثيـل مهمشة)[١٠].

- إنه بعنايته بسـيرة الأديـب وملابسـات حياتـه وظروف عصره وتيارات بيئته قد يلجأ إلى التعميم الخـاطئ والاستقراء الناقص أو التعسف في ربط المسببات بما يبـدو أنه نتائجها الطبيعية وبما يقتضي الحذر والدقة [١١]، من ذلك تعسف برونتيير، ناقد هذا الاتجاه الشهير في تفسير ظهـور الشعر الرومانتيكي في القرن السـابع عشـر، غـافلاً عـن مصادر نشوء هاتين الظاهرتين. فالوعظ كما هـو واضـح

شعيرة مستقاة من كتب الدين، يقصد إليها الخطيب قصدا، أما الشعر الرومانتيكي فهو وليد أحداث تاريخية محددة تتصـل بأحداث دراماتيكية متمثلة في الكارثة التي نزلـت بنـابليون وفرنسا كلها عقب سقوطه وإحساس الشعب الفرنسي وجيـل الأدباء الطالع أثار تلك المأساة وتجليها فيما بعد في أشعارهم الحزينة المتبرمة (١٢).

من هنا لا يكفي وجود بعض القسمات المشـتركة أو الملامح المتشابهة بين فنون أو ظاهرتين أدبيتين للقول بتطور أحدهما عن الآخر أو تحولهما عن بعض على النحو الـذي نتابع فيه تطور بعض الفصائل الحياتية وتطوراتها.

ويبقى صحيحا القول على نحو عام أن الإنسان ابـن بيئته وأن الأديب لابد متأثر بالظروف المحيطة بـه مثلمـا يكون تأثيره في بيئته أمرا صحيحا ومسلما به. فذلك كله مما عرفته آداب الشعوب ووعته حكمتها، فقد جاء فـي كتـاب الشعر والشعراء لابن قتيبة عدد من الملاحظات التي تـربط بين الشعر والبيئة كما ضم كتابا ابن سلام الجمحي والقاضي الجرجاني ملاحظات مثلها ومنطلقات تعمق هذه الرؤية.

ويبقى بعد ذلك قدر من الشعر وما ينطوي عليه من معان ورموز وكنايات لا تنجلي أبعادها ولا تستقيم تفسيراتها بعيدا عن الظروف المرافقة لهذا الشعور أو البيئة المختلفة المحيطة به إن أردنا البحث عن المطابقة أو آمنا بها.

من هنا تصدق المقولة الشائعة القديمة أن (الأدب تصوير للواقع) إذا أريد بها المعنى العام أولاً وقصد بها الحديث عن أنماط الأدب وأشكاله وتحولاته ثانيا. أما طبيعة هذا الأدب المجازية وأسراره الفنية وانزياحاته اللغوية ومغامراته التشكيلية، فإن من العبث البحث عن تجلياتها ودراستها بهذه الأساليب الخارجية التي لا تتصل بها اتصالاً نوعيا وثيقًا ولا تقوى على معالجتها معالجة إبداعية ناجعة، إن لم يؤد هذا الاهتمام الخارجي إلى إضعاف صلتنا بالنص لتصورنا النص معادلاً لعواطف صاحبه وتعبيرا تلقائيا عنه كالآهة أو الصرخة، غافلين عن الحركة الذاتية للعمل الأدبي، الخاصة به وليس الخاصة بصاحبه، ذلك أن العمل الأدبي تأويل للعاطفة وليس ترجمة لها كما هو سائد.

٢- المنهج النفسي:

للنظرات (السايكولوجية) في الأدب واللفتات المعبرة عن الخبرة بالنفس الإنسانية جذور بعيدة ترجع إلى حقب زمنية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس ودراساته الحديثة.

فلقد أدرك أفلاطون من قبل أثر الشعر مثلاً في إثارة العواطف الإنسانية، وما يتركه من ضرر اجتماعي، مما قاده إلى التعبير عن موقفه المعارض للشعر واستبعاد أهله من الجمهورية التي حلم بها ورسم صورة منطقية لها.

أما أرسطو الذي عارض موقف أفلاطون فيعد الأب الشعري للنقد النفسي، إذ خالف هذا الفيلسوف أستاذه في نظرته، ذاهبا إلى القول بنظرية (التطهير) المتحقق بفعل ما يستشيره الشعر من عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء [١٣].

وقد أولى النقاد والفلاسفة نظرية أرسطو عناية وشرحا واهتماما، فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظرات صائبة ومنطلقات أصيلة سببا في التنويع عليها وتنميتها عند هوراس وكولردج وسواهما من المفكرين والأدباء.

ولم يكن التراث النقدي العربي ليخلو من بعض تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالشعر. وهي نظرات غذتها الملاحظة الدقيقـة المستمرة والخبرة العلمية. من ذلك مثلاً حديث ابـن قتيبـة ووصفه الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أتي الشعر ويسمح فيها أبيه، إلى جانب تفريقه بين الشعراء على أسـاس مـن الطبع فيما بينهم، متخذًا من هذا الأساس ركيزة لتباينهم فـي بعض الفنون الشعرية درجات، واختلافهم من حيث الجـودة والإتقان.

أما القاضي الجرجاني فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفـة من طبع ورؤية وذكاء، متخذًا من الدربة مـادة لهـا. أمـا اختلاف الشعر رقة وصلابة أو سهولة ووعورة، فقـد رأى هذا الناقد أنه يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسـهم، إذ سلالة الطبع ودماثة الكلام بقد دماثة الخلقة، فلابـد للجـافي الجلف أن يكون كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب.

"وقد كان القوم يختلفـون... فيـرق شـعر أحـدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتـوعر منطـق

غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة" (١٤).

أما وقفات عبد القاهر الجرجاني ونظراته النفسية البصيرة بأثر الشعر في النفس وتلقيه، فكثيرة مبثوثة في غير موضع مما كتب، من ذلك قوله:

"من المركوز في الطبع: إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه. ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقفه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف... إلخ" (١٥).

فالجرجاني ها هنا يربط بين مزية النص ولطفه وبين ما يتسم به غموض شفاف وبعد عن المباشرة يبثان في النفس دواعي الحنين إليه والشغف به والرغبة في نيله لا لشيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر. ونجده في نصوص أخرى يشبه الفرح بالعثور على معنى النص بفرح الباحث عن اللؤلؤ في صدف البحر وفوزه به وشق الصدف عنه بعد رحلة من البحث والعناء والنصب.

ونقف مع الجاحظ على تلك الخبرة بطباع الـوحش وسلوكها وربطه بين مباهجها الغريزية ولـذاذات الإنسـان والحيوان المادية منها والمعنوية على السواء وحالة الـنص الأدبي الذي يتأبى إلى الكشف التدريجي للقارئ والبعد عـن الوضوح السافر، يقول: "وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطع الدم وأكل اللحوم، من سرور الظفـر بالأعـداء، ومن انفتاح العلم بعد إدمان قرعه..." (١٦).

أما ابن طباطبا العلوي فيربط ربطًا نفسيا بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة. وفي ذلك جانب من الكشف عـن القـوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحدد لمواقفه وردود أفعاله:

"والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلـق ممـا يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالـة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت" (١٧).

ويلتمس عالم كالماوردي فضل الشفافية والتمنع فـي النص في احتجاب البصر عند البشر وما يلقيه هذا الحال في النفس من تعظيم بسبب مركب النقص وعلة الفقد وما يحصل

لذلك المعنى المتواري من تفخيم، حتى ليحكم على السافر من تلك المعاني المباشرة بالهوان والزراية:

"المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الإبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان استرذل" (١٨).

أما ابن قتيبة الذي كان من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فقد قادته ملاحظاته السديدة إلى الوقوف على البواعث النفسية وراء الحث على قول الشـعر وذلك حين قال:

"وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلاف، منهـا الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنهـا الغضب" (١٩).

وهو يكشف في موضوع آخر عن عوائـق الإبـداع وعوارضه المادية والنفسية، وعما يوقعـه فـي الصـعوبة والتشريك والنأي عن الخاطر. يقول ابن قتيبة:

"وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب (فيهـا) ريضه. وكذلك الكلام المنثـور فـي الرسـائل والمقامـات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتـب الأديـب علـى البليـغ

والخطيب، ولا يعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عـارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم" [٢٠].

ولعل بشر بن المعتمد هو أول من أفصح عن فهـم ارتباط الشعر بالنفس وبسط حالاتها ونبـه علـى ضـرورة مراعاة تلك الأحوال، من استثمار حالة النشاط وهدوء البـال والابتعاد عن الكد والإجهاد وما يصعب ويتأبى على الشاعر إلى حيث تسمح النفس وتعطي وإن بعد حين، فـإن تكـرر امتناعها فإن في ذلك علامة على عطل المرء مـن الإبـداع وإمارة على ضرورة البحث عن صناعة أخرى غير الإبداع تناسب صاحبها:

"خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشـرف حسـبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فـاحش الخطأ (...) وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيـك يومـك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة،... فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسـمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصي عليك بعد إجالة الفكـرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك، وسـواد ليلـك،

وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابـة ولا المواتاة،... فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حـادث شـغل عرض، ومن غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحـول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليـك. فإنك لم تشتهه، ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشـيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله." [٢١].

وإذا كانت إجابة كثير عمن سأله ما يصنع إذا عسر عليه قول الشعر غير بعيدة عن تلمس الجوانب النفسية مـن وراء وصفه وإن استمدت من واقع سلوك الشعراء وطبيعـة البيئة، فإن في تحديد ابن قتيبة لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه ما يكشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

يقول كثير لسائله: "أطوف فـي الربـاع المخليـة، والرياض المعشبة، فيسهل علـي أرصـنه، ويسـرع إلـي أحسنه."[٢٢]. ويقول ابن قتيبة:

"وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح (فيها) أبيه. ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسـير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب." [٢٣].

ولا ريب في أن الربط بين عالمي الإبـداع والحلـم يكتسب مصداقيته من واقع أن العقل هـو مسـتودع إنتـاج الرموز في الأحلام، وإن جوانب عديدة من آلية الحلم يمكـن أن نطبقها على الأشكال الرمزية للأدب بوجه عـام، فضـلاً عن أن وجود الرمز في كل من الحلم والإبداع هـو الـذي يمنحهما غناهما وتعدد معانيهما.

ويعزو أصحاب منهج التحليل النفسي الغموض فـي الفن وفي الأحلام والسلوك غير المعقول وغير المقصود إلى منابع كامنة في حاجات المرء ودوافعـه اللاواعيـة، وهـي دوافع تنحو نحو التعبير الرمزي الذي يتخذ شـكلاً غامضـا وغير مفهوم حتى من لدن المبدع نفسه.

إن للعمل الأدبي والفني لدى أصحاب المنهج النفسي أكثر من معنى وقد يعثر الناقد من هؤلاء على معنى لم يكن ليدور في خلد صاحب العمل، فليس ثمة علاقة بـين قصـد المؤلف وصحة تفسير الناقد، ما دام معنى العمل الإبـداعي كامنًا بطريقة لا واعية في ذهن منشئه.

من هنا أصبح للحلم لغته الرمزيـة لـدى أصـحاب المنهج النفسي مثلما للسلوك الغامض لغته المعمـاة وللعمـل

الإبداعي، أدبا كان أو فنًا، لغته الرمزية التي تستدعي الكشف عنها وفهم دلالاتها وتحليلها.

لكن مدرسة التحليل النفسي (الفرويدية) تجنح من بين مدارس علم النفس واتجاهاته إلى التركيـز علـى الـدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي تقـف وراء تشكل العمل الإبداعي لدى الفنان وسلوك الفرد على السواء.

خالف فرويد في تحليله النفسي هذا تلميذاه الشهيران (يونج) و(أدلر) اللذان أسسا فيما بعد مدرستين متميزتين من مدرسة التحليل النفسي الفرويدية.

يتفق يونج مع فرويد فـي الموضـوعة الأساسـية المتصلة باللاشعور التي أرجع إليها فرويـد سـلوك الفـرد وإنتاج الأديب والفنان، لكنه يختلف معه بعد ذلك في تحديـد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته.

لقد نقل يونج بحثه من اللاشعور الفردي إلى ما صار يسمى على يديه فيما بعد باللاشعور الجمعـي ممـا جعلـه يتجاوز حدود الأفراد إلى حدود الجماعات البشرية الممثلـة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقـة تجعـل الناس جميعا يشتركون في لا شعورهم الجمعي وأسـاطيرهم

التي تتخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عـن تجـارب الأسلاف تنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ [٢٤].

ويرى يونج أن هذه الرواسب اللاشعورية الجمعية أو النماذج الأولية هي التي تبدو لنا في شكل رمـوز مألوفـة، عابرة بذلك حدود الزمان ونفوس الأجداد. وهي الرموز التي كثيرا ما اتخذ الأدباء والفنانون موضوعا لعدد من أعمـالهم الإبداعية، إذ يندر أن يخلو عمل فني ذو قيمة من حضـور هذه النماذج القديمة وانتظامها فيه، مما يفسر استمرار تشكلها ودوامها في آداب الأمم حتى يومنا هذا.

أما طريقة إبداع الفنانين لفنهم فيتم على ما يرى يونج بطريقة أشبه ما تكون بالكشف غير الواعي، يتصل فيه الفرد عن طريق اللاشعور بمكونات (اللاشعور الجمعي) الذي يعد أهم من اللاشعور الفردي، معبرا بذلك عن رغبات غامضـة للنوع الإنساني وليس لذاته الفردية كما ذهب فرويد وبطريقة حدسية تميز فيها المبدع وأصبحت طريقته المهمة للتوافق مع العالم.

لقد بدا واضحا في نظرية يونج أن عنايته كانت منصبة على اللاشعور الجمعي وإن لم ينكر وجوده الفردي، حتى بدا اللاشعور الجمعي عند الجماعات البشرية والمبدعين وكأنه بوتقة تختزن ماضي الإنسان وميراثه العتيق المنحدر من العصور السحيقة بطريق الوعي أو بطريقة أشبه ما تكون بالحلم.

وعلى الرغم من توكيد يونج لحضور النماذج الأولية والرموز السحيقة وتكررها بشكل واضح مطرد عند الفنان والعصابي بوجه خاص، فإن يونج يرفض وصف فرويد للفنان، قبل المرحلة الأخيرة لكتاباته، بأنه امرؤ مريض الأعصاب، إذ يرى يونج أن الفنان أهم بكثير بل بما لا يمكن مقارنته بالمريض في أعصابه [٢٥].

من هنا جنحت الدراسات النفسية التي اعتنقت نظرية يونج في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج البدائية العليا في الأدب والفن والأساطير والرموز والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم المختلفة ويعبرون عنها بطريقة حلمية وبوساطة تلك الرواسب المتحدرة إليهم عبر العصور القديمة وتجارب

الأسلاف السحيقة، ومع محاولة هذه الدراسـات فهـم هـذه العناصر وتفسيرها في ضوء معرفتها للنمـاذج الأسـطورية والشعائرية للأمم والشعوب، مما نتج عنه ظهور مـا سـمي بالمنهج الأسطوري في دراسة الأدب وتفسـيره كمـا هـو معروف عند "نورثروب فراي".

ومما تجدر الإشارة إليه في مجال اختلاف يونج عن أستاذه رفض الأخير مغالاة فرويد والفرويديين فـي تفسـير الإبداع الفني في ضوء العقد الجنسية وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، وبما أتاح الفرصـة لظهور نمط تحليلي نفسي جديد للأدب موسـعا مـن آفـاق الرؤية ومثريا حقل دراسات هذا المنهج النقدي.

وعلى نحو ما اتفق يونج مـع فرويـد فـي فكـرة اللاشعور واختلاف معه في شكله وماهيته، اتفق تلميذه الثاني (أدلر) معه في فكرة وغريزة حب الظهور (التعويض) عـن النقص مع اختلاف معه في محتواها ومضمونها.

ففي الوقت الذي يرى فيه فرويـد الفـن والإبـداع تعويضا عن كبت جنسي يعاني منه المبـدع وضـربا مـن ضروب التنفيس في محاولة للتـواؤم مـع العـالم وتفاديـا

للمرض، يرى (أدلر) عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتهـا لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عنـد المبـدع ومحاولة تعويضه الأكثر قبولاً ومنطقية، مع عـدم رفضـه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع.

من هنا اتسمت دراسات (أدلر) ومن اعتنق رؤيته في دراسة الأدب والفن بمحاولاته الساعية للبحث عن مظـاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلحه الشهير (مركب النقص).

لقد رفض (أدلر) تفسير فرويد الإبداع تفسيرا أحاديا على نحو ما فعل في تفسيره شذوذ (ليوناردو دافنشي) الرسام الإيطالي الشهير مثلاً تفسيرا يعلل (جنسيته المثلية)، مقترحـا تفسير سلوكه من واقع عدم إشباعه عاطفة الأمومة ورغبـة هذا الفنان في التعويض عن إحساسه المفقود كونه ابنًا غيـر شرعي أولاً ولتعويض حرمانه من حنان أمه التي تزوجـت برجل آخر ثانيا.

لقد أتاحت نظرية أدلر المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقـدهم ونواقصـهم

والربط فيما بينها وبين مظاهر إبداعهم وتفسيرها في ضـوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان.

ولا ريب في أن عددا من الأعمال الأدبية قد أفـادت من منهج التحليل النفسي لدى فرويد حين كتبت فـي ضـوء الوعي بفكرة الأنا ودوافع القوة أو التعويض عن النقص، من ذلك رواية (جاتسبي العظيم) لسكوت فتزجيرالد [٢٦].

ولم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التـأثر، فقـد أدلوا بدلوهم في هذا المجال وسلطوا الضـوء علـى شـعر المتنبي وشعر بشار وأبي العلاء العري وأبي نواس وسواهم من الشعراء والأدباء والفنـانين الـذين رأوا فـي إبـداعهم تعويضا عن نقص يعانون منه أو ترجمة لرغبة مـنهم فـي السيطرة أو التملك أو النرجسية أو شهوة امتلاك السلطة.

وإذا كان يونج وأدلر خالفا أستاذهما فرويد في بعض ما ذهب إليه في تفسير سلوك الفرد وطبيعة النبوغ والعبقرية وأسرار النفس البشرية، فإن من الحق القـول إنهمـا ظـلا يدوران في الفلك العام لنظريته، وبما لا يسمح عـدهما مـن أصحاب النظريات المستقلة المتميزة.

ولعل الاتجاه النفسـي المعـروف باسـم مدرسـة (الجشتالت) هو الاتجاه الذي بلور ملامح نظرية متميزة مـن مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظريـة نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية وفرضـياتها العلميـة المختلفة ولاسيما عند ممثلها هربرت ويلر – بديلاً منهجيـا واضحا.

وخلافًا لمدرسة التحليل النفسي التي تعنـي بـدوافع الخلق الفني الغريزية لدى الفنان وتساميه في التعبيـر عـن عناصر الكبت يسعى الاتجاه الجشتالي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بهما العمل الفني وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه [٢٧].

وقد نجح الاتجاه الجشتالي في لفـت نظـر الأدبـاء والنقاد بقوة النتائج المتحققة فيه إلى الحقيقة التي آمنـوا بهـا والتي تذهب إلى القول إن إدراك المتلقي للعمل الأدبي يـتم بطريقة عامة كلية للوهلة الأولى خلافًا لما كان سـائدا مـن نظريات ترى الإدراك يبدأ عن المتلقي من الجزئيات لينتهي إلى ما هو عام كلي.

لقد أفاد عدد من الدارسين والنقاد العرب من المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس وأخباره منتهيا إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه نتيجة لإرهاف في حسه وتوتره في أعصابه ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته، مما قاده إلى ضروب من الشذوذ أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه [٢٨].

في مقابل ذلك سعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـ (النرجسية).

وإذا كانت الدراستان السابقتان تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي فإن دراسة الناقد المازني للشاعر بشار بن برد تمثل نموذجا واضحا لاتجاه أدلر النفسي، ففيها يرجع الناقد ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد شعراء الموالي أولاً وكونه شاعرا كفيفًا ثانيا. فما دام هذا الشاعر لا

يملك أن يغير ما به من نسب ومن فقد بصره، فإن قوة بدنه وموفور صحته وسلاطة لسانه، كل ذلك أغراه بالتماس القوة الأدبية للتعويض عما يحسه وإشعار النـاس بقدرتـه علـى البطش المعنوي في مقابل عجزه الخلقي.

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسـات فـي هـذا المجال العقاد في كتابه (ابن الرومي، حياته من شعره) وطه حسين في (مع أبي العلاء في سجنه) وعز الدين إسـماعيل ومحمد خاف الله أحمد ومصطفى سويف، والأخيـر اعتمـد منهجا تجريبيا سعى فيه إلى الكشف عن أسرار الخلق الفنـي عند الأدباء والشعراء [٢٨].

لكن هذه الملاحظات (السيكولوجية) والنظرات النقدية والمواقف المختلفة جميعا، لم تـرق إلـى مسـتوى الثـورة المنهجية التي شهدها البحث الـدؤوب فـي خفايـا الـنفس وأسرارها في مقتبل هذا القرن وما نتج عنه من تأسيس إطار منهجي لمدارس ما عرف بعلم النفس أول مـرة واتجاهاتـه وتياراته المختلفة ولاسيما بعد ظهور أبحاث العالم النمساوي الشهير سيجموند فرويـد (١٨٥٨ – ١٩٣٩) علـى وجـه التحديد.

وتكاد الدراسات النقدية تجمع على أن الكتاب الـذي كان له الأثر الواضح فيما تبلور من منهج نفسي في النقد هو كتاب "تفسير الأحلام" الصادر في عام ١٩٠٠ لفرويد، ومـا تلاه من كتب ودراسات أخرى تالية، على الرغم من إصدار فرويد لكتاب "ثلاث مقالات في نظرية الجنس" قبله بعامين.

تضمن كتاب "تفسير الأحلام" عددا من المبادئ التي يمكن استخدامها في دراسة الأدب ونقده، منها حديث فرويـد عن الحلم وآلياته كالخلط المكاني والخلط الكلامي الذي يدخل في صميم الخلق الأدبي وحديثه عن الأمراض العصبية وعن توازن القوى العقلية ومفهوم الحلم بوصـفه تحقيقًـا لرغبـة الحالم يمكن تطبيقها على الفن أيضا، إلى جانـب الكشـوف القيمة في مجال دراسة الرمـز وتحديـد طبيعتـه وصـلته بالحلم(٣٠).

ومن كتب فرويد النقدية التي طبق عليهـا المـنهج النفسي الأخرى دراسته عن (ليونـاردو دافنشـي)، الفنـان الإيطالي ودراسته عن (ديستوفسكي وجريمتـه قتـل الأب)، الروائي الروسي، كما له دراسة عن قصة ألمانيـة مغمـور باسم (غراديفا) لكاتب اسمه فلهلم ينسن.

يحاول فرويد في كتابه عن دافنشي الرسام الإيطالي الشهير والباحث المجود، إماطة اللثام عما أحاط طفولة هـذا المبدع من ظروف وملابسات، فدافنشي ابن غيـر شـرعي، أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه. ومثـل هذا الوضع من شأنه إثارة مشكلات لا تواجـه غيـره مـن الأطفال الذي يحيون في ظروف عادية. فمن المعـروف أن الطفل الذي يواجه مشكلات إضافية عما يواجه أقرانـه مـن الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال. وفي هذا تفسـير لأن يصبح دافنشي باحثًا في فترة مبكرة مـن حياتـه ذا أبحـاث نظرية عميقة وإبداع فني متميز، انصرف عنه في أخريـات عمره إلى البحث والابتكار في ميدان العلم [٣١].

لقد قام فرويد دراسته تلك إذن استنادا إلى اسـتقراء وتوفر على مذكراته وكتاباته المختلفة، فضلاً عـن رسـومه المنجزة والتي في طور الإنجاز وما كتـب عنـه، محـاولاً الكشف عن الدوافع اللاشعورية التي كتبت في نفسـه وهـو طفل لم يستطع تحقيقها لمخالفتها النظم الاجتماعيـة، لتبقـى عاملة في لاشعوره. وهي العقدة التي أرجعها فرويـد لحبـه العميق لأمه.

ذلك الحب الذي كان له أكبر الأثر في فنه، وذلك لما أدت إليه من عقدة [٣٢].

أما كتابه عن (غراديفا) فيدخل فـي بـاب التحليـل الأدبي الخالص الذي تناول فيه المبنى الحلمي فـي الكتـاب محللاً تقنياته الرمزية ولاسيما فيما يتصل بمعطيات الخلـط الكلامي والخلط المكاني بعد أن رفض فرويد الكشـف عـن عقد المؤلف وأمراضه العصبية، معترفًا بأنه "ليس ثمة مدخل ننفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف" [٣٣].

من الجدير بالذكر القول إن غاية علماء النفس لم تكن تتجه إلى أن يكون المنهج النفسي منهجا نقديا بقدر ما أريد له أن يكون ميدانًا لدراسة الإنسان والنفس الإنسانية بأسـرارها وعقدها وأمراضها. لكن الذي شجع هؤلاء العلمـاء وعلـى رأسهم فرويد أنهم رأوا في العمل الفني والفن عامة صـورة من صور التعبير عن النفس، ليصبح بإمكان المنهج النفسـي فيما بعد تفسير العمل الفني والأدبي ما دام هذا الأخير ترجمة لنفس صاحبه.

يرى فرويد، صاحب مدرسـة التحليـل النفسـي أن الإبداع الفني والأدبي تعبير مقنع عن رغبات مكبوتـة فـي

لاوعي المبدع منذ طفولته وإشباع لها. وهو من هنا تعويض عما حرم منه المبدع وفاته من فرص ورغبات وأحلام.

وعلى هذا يصبح العمل الإبداعي وسيلة من وسـائل مداراة الفنان أو الأديب لفشله في المجتمع الذي يحـول دون تحقيق رغباته، وتنفيسا عن معاناته، إلى جانب كونه تفاديـا من الإصابة بالمرض وحماية من مختلف ألوان العصـاب، عن طريق إبداع عالم خيالي.

لقد استهوت هذه النظرية كثيرا من الأدبـاء والنقـاد حتى غالى بعضهم فذهب إلى ربط الفن والأدب بالإحبـاط، جاعلاً من كل نجاح إجهاضا لعمل فني استلهاما لقول فرويد: "إن السعيد لا يستغرق في الخيالات، وإنما يفعل ذلك النـاقم المتذمر.". ولعل هذا هو ما دفع بلزاك إلى القـول: إن كـل امرأة تعاشرها هي رواية لم تكتب [٣٤].

وليس غريبا أن يجد فرويد تشابها بين شخصيتي كل من الفنان والعصابي. فقد لاحظ أن العصابي شخص مريض يعبر عن صراعاته الداخلية ورغباتـه المكبوتـة بواسـطة الأعراض العصابية المصحوبة بالألم، أما الفنان فيعبر عـن كبته بأعماله الفنية بدلاً من الأعراض العصابية متساميا بهـا

إلى عالم خيالي يحتجزه فيه قريبا من حدود العصاب، لكـن الطريق إلى العودة إلى الواقع يظل مفتوحـا أمـام الفنـان، خلافًا للعصابي، إذ "يحتفظ بقدر من المرونة يسمح له بـأن يقف على مسافة من عالم الواقع، ويبقى مع ذلك موصولاً به بحيث يستطيع العودة إلى المجتمع والاندماج فيه" [٣٥].

من هنا يكتسب العمل الإبداعي في نظـر مدرسـة التحليل النفسي طبيعة تعويضية، أما غايته فلا تعدو كونهـا تخفيفًا من حدة التوترات النفسية اللاشعورية.

ومما شاع في مدرسة التحليل النفسي فكـرة قـرن الإبداع بالحلم، وذلك من واقع أن كليهما – الحلم والإبداع – انعكاس لرواسب غير قابلة للتحقق، مستكنة فـي لا شـعور المرء وأن لكل منهما فحوى مضمرا وراء المعنى الظـاهر لأي منهما.

وإذا كان المنهج النفسي في الأدب غالبا مـا يهـتم بالأدب لارتباطه بصاحبه وصدوره عنه وأن دراسته له تأتي من واقع علاقة هذا الأثر بمنشئه، فإن ثمة اتجاهات أخـرى تميل بالدراسات النفسية صوب تتبع بواعث التعبير، في حين تتجه دراسات أخرى نحو النظر في كيفية تشـكل التجربـة

الإبداعية والعناصر التي أسهمت فـي ولادتهـا وإنضـاجها ومدى تأثيرها في المتلقي وأشـكال ذلـك التلقـي وطبيعـة أحاسيس هؤلاء المتلقين وأنماطها.

ولا مراء في أن للمنهج النفسي فـي دراسـة الأدب وتحليله أهمية غير قليلة سواء في دراسة العقل غير الواعي والكشف عن مظاهر الشـذوذ ومركبـات الـنقص أو فـي تمحيص بعض أساليب الأدب والفن وتفسير غموض اللغـة ودلالات الأخيلة والرموز الموروثة في اللاوعي الفـردي أو الجمعي، فضلاً عن إثرائه معرفتنا بأسرار تكـوين الآثـار الأدبية وكشفه أصولها السيكولوجية والبحـث فـي صـلتها بشخصيات أصحابها وبيـان جـذورها العاطفيـة وتفسـير ضروب الحلم والانحراف والسقطات غير المقصـودة عنـد الفنان.

أنتج المنهج النفسي عددا من الدراسات النقدية تناولت أنماط الصور الشعرية وأساليب التداعي وتيار الـوعي فـي الأدب القصصي إلى جانب تعميق معرفتنا بطبيعة الرمـوز والأساطير وأهمية توظيفها في الأدب [٣٦].

لقد كان لتطور الدرس النفسي أثر في ظهور عـدد من المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية منها الاتجاه الرمزي والاتجاه السريالي المعتمد على التعبير الحر غير المستند إلى الوعي والقائم على احتراق الحجب وتعطيل الحواس. ومـن أثره أيضا ظهور ما عرف بأدب العبث واللامعقول وإنتـاج أصحابه آثارا غير بعيدة عن الإفادة من دراسات هذا المنهج ونتائجه مثل التداعي وتيار الوعي ورسم الشخوص الروائية والمسرحية وتوظيف الرموز والأساطير، فضلاً عن تبلـور منهج النقد السيكولوجي وتوظيف النقاد لنتائج الدرس النفسي وتطوره.

لكن فائدة هذا المنهج تظل في النهاية رهنًا بمعرفـة الناقد حدود منهجه النقدي؛ وحدوده أن يفيد من علم الـنفس ليكون عامل عونٍ على إضاءة العمـل الإبـداعي وتعمـق أسراره، من دون أن يتحول إلى ضـروب مـن الدراسـة النفسانية التي تلحق الضرر بالعمل الأدبي وتؤدي إلى ضياع القيم الفنية وإهمالها في حمى الانشغال بالتحليلات النفسية أو النظر إليها في أحسن الأحوال بوصفها محض وثيقة نفسية.

إن نظر المنهج النفسي إلى العمل الأدبـي بوصـفه وثيقة نفسية حسب إنما يكشف عن أبرز عيوب هذا المـنهج ونقصد به معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته وتباين درجات نضجه معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء مـثلاً كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما النفسية على منشئهما، إذ كلاهما صالح للاستشهاد به والتمثيل لمظاهره النفسية[٣٧].

ولا شك في أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذا المنهج سيكون تحليلاً نفسيا أكثر منه منهجا نقديا لتحليل الأدب وتذوقه وتقويمه.

من هنا يأخذ الرافضون لهذا المنهج على أصحابه أن يتخذوا من التأثير النفسي للعمل الأدبي في القارئ وإفصاحه عن قيم نفسية ما منطلقًا لتغليب عمل على آخـر أو الحكـم عليه بالجودة أو الرداءة، لا على أساس من توافر قيم جمالية أو عناصر فنية متقدمة في أحدهما، بل لقيم نفسية يحتويهـا هذا العمل دون ذاك.

ويأخذ المعارضون لهذا المنهج عليه أنه منهج يعتمد على كشوفات علم النفس وقوانينه العامـة، وهـي قـوانين وكشوفات لما تزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ

الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبيـة تطبيقًا حرفيا، فليس العمل الفني رغبة من الفنـان لإشـباع ميوله الشبقية أو توقًا لتحقيق دوافع نرجسية أو رغبـة فـي التملك أو شهوة للسلطة. وبكلمة فليس نبوغ الفنان مظهرا من مظاهر مرضه العصابي.

وإذا كان من فروض المـنهج النفسـي أن العمـل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع فـي صـورة مـن صـور التسامي بغية تحقيق التواؤم مع المجتمع، فإن من الفـروض المنطقية والمقبولة أيضا القول بأن الدافع إلى التعبيـر عـن الذات لدى المبدع يمكن أن يكون شرطًا من شـروط إنتـاج الفن ومصدرا من مصادر وجوده. وربما كانت رغبته فـي كسب التأييد الاجتماعي أو سواهما مـن الرغبـات الدفينـة الأخرى هي البديل الأخر المقبول، غير الدافع الجنسي الذي تلح دراسات، منهج التحليل النفسي على افتراضه. فليس من الصواب في شيء إلى الأدب والفن على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية [٣٨].

ولعل إصرار المنهج النفسي على مقـولات محـددة وفرضيات ثابتة هو الذي قاد إلى إنتاج دراسات متشـابهة أو دراسة واحدة مكررة كما يرى المعترضون.

لقد قيل إن أرنست جونز قام بعمل جميل حين كشفت عن عقدة أوديب الكامنة في مسرحية (هاملت) لشكسبير، لكنه لو راح يحلل (الملك لير) أو (حلم منتصف ليلة صـيف) أو مقطوعات شكسبير لوجدها جميعا تعكس هذه العقـدة عنـد الشاعر ولقام ربما بالكشف عنها في أي عمل فني آخر.

ولعل هذا ما قصـده سـتانلي هـايمن حـين رأى الدراسات النفسية تتحرك في دائرة واحدة لتصل إلى نتـائج واحدة "وأن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويـدي التقليدي هو أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة، فـإذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه." [٣٩].

ويبدو أن الذي شجع على أن تأخذ الدراسات النفسية للأدب وجهتها تلك هو عد منهج التحليل النفسي الفني نشاطًا رمزيا ورده رموزه إلى أصول جنسية، ممـا أعـان علـى ظهور تيار تقليدي يرى في الفن ضربا من ضروب الأحجية التي لا يمكن فهم معناها مباشرة، وفـي الرمـوز علامـات

مجردة تقليدية، لها تفسير يمكن أن يكشف عنه آليا في قاموس أو مرجع أو كتاب لتفسير الأحلام [٤٠].

ولعل من التفسيرات النفسية التي لا تخلو من طرافة رد بعضهم ظهور الماركسية إلى ما مني به ماركس من أرق وبثور وروماتيزم وصداع وتضخم في الكبد. ومثله تفسير عمر (جويس) ونوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم (دارون) على أنها تعبير رمزي عن العذاب النفسي لما في كتابه من زندقة.

ومن وادي هذه التفسيرات والولوع بها قول (بيرك) إن قطع شجرة سامقة قد يكون تعبيرا رمزيا عن قتل الأب، وإن نزعة التعالي المتفشية في كتابات (غورمونت) ناجمة عن عزلته وإصابته بالجذام وسواها من التفسيرات التي تنظر إلى الرموز نظرة آلية جامدة [٤١].

من هنا يبدو من المفيد لنا وللأدب والنقد في آن معا ألا نتصور صدور الأعمال الأدبية عن أصحابها على النحو الذي تصدر فيه النتائج عن أسبابها، إذ من حق الأدب علينا ألا نربطه بنظرية المطالب، فكلما تميز الأدب والإبداع عامة تميزا معقولاً عن نفسية صاحبه بدت له أبعاد أخرى حافلة

وأميط اللثام عن أعيننا لرؤية ما لا يخطر ببالنا من نتائج في ظل إصرارنا على الربط الآلي.

٣- المنهج الاجتماعي:

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصـات الأولـى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجا منـذ أن أصدرت (مدام دي ستايل) كتابهـا (الأدب فـي علاقتـه بالأنظمة الاجتماعية) عام ١٨٠٠، فأدخلت إلى فرنسا بـذلك المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع.

ويمكن عد التحليلات التـي ضـمها كتـاب الناقـد (هيبوليت تين) في كتابه "تـاريخ الأدب الأنكليـزي" عـام ١٨٦٣، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي فـي دراسة الأدب وتحليله، إلى جانب التحليل الاجتماعي الـدقيق الذي كشف فيه الفيلسوف الروسي تشيرنفسكي عـن مفهـوم الجمال في رسالة الماجستير عام ١٨٥٠ عنوانها (علاقة الفن الجمالية بالواقع) [٤٢].

لكن الذي لا شك فيـه أن الـذي أكسـب النظريـة الاجتماعية للأدب إطارها المنهجي المنظم وشكلها الفكـري الناضج المفكر المادي المعروف (كارل ماركس)، صـاحب

النظرية المعروفة باسمه بعد أن أصبحت على يديه نظريـة متكاملة ورؤية فلسفية للأدب وللتطور الاجتماعي على حـد سواء، من دون تجاهل أسماء أخرى كالفيلسـوف (هجيـل) وعالمي الاجتماع المشهورين (أوكست كومت) و(دوركهايم)، إلى جانب جون ستيورات مل وبليخانوف ولوكاتش وهنـري لوفيفر ولسيان جولدمان على سبيل المثال لا الحصر.

ينطلق المنهج الاجتماعي من النظرية التي تـرى أن الأدب ظاهرة اجتماعية وأن الأديب لا ينتج أدبا لنفسه وإنمـا ينتجه لمجتمعه منذ تفكيره في الكتابة وفي أثناء ممارسته لها وعقب انتهائه منها. فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهـو وسيلته وغايته في آن معا.

لقد مثل انعطاف الأدب والفن نحو الواقع افتراقًا عن الفلسفة المثالية وذلك أثر تنامي الفلسفة الوضعية التي شاعت على أيدي (أوجست كونت)، و(هيبوليت تـين)، ممـا مهـد للاقتراب من الواقع ومعانقته.

وخلافًا للرؤية المثالية التي ترى في الأدب تعبيـرا فرديا ترى الماركسية أنه محصلة لعوامل مختلفة يقف فـي مقدمتها العامل الاقتصادي (المادي) الذي له الأثر الواضـح

في تشكيل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع، فلـيس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم فـي الماركسـية، بـل العكس هو الصحيح، فوجودهم الاجتماعي هو الـذي يحـدد وعيهم. فالأديب بحكم وضعه الطبقي، يصـدر عـن أفكـار طبقته وهمومها ومواقفها [٤٣].

وفي الفلسفة المادية للماركسية أن لكل مجتمع بنيتين؛ دنيا: ويمثلها النتاج المادي المتجلي في البنيـة الاقتصـادية للمجتمع، وعليا: وتمثلها النظم الثقافية والفكريـة والسياسـية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في وقوع الإنتاج المادية وعلاقاته لابد مـن أن يحـدث تغييـرا فـي العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية.

من هنا فإن الخطاب الأدبي والفني خطاب ينتمـي، تبعا للنظرية الماركسية إلى البنية العليا للمجتمع، فهو منعكس عن البنية الدنيا ومتأثر بالتيـارات الاقتصـادية وبالانتمـاء الطبقي للأديب، وهذا ما يعرف بنظرية الانعكاس.

ولا شك في أن المنطلق الاجتماعي للأدب جاء فـي مقابل المنطلق الفردي للمثاليين، ذلك المنطلق الذي يـرى أن الأدب تعبير عن الفردية المطلقة للأديب، مما حدا بهم إلـى

رفع شعار (الفن للفن) الذي نقـض علـى أيـدي المـاديين أصحاب المنهج الاجتماعي الجديد بشعار (الفن للمجتمـع)، فصار للأدب رسالة وللفن وظيفـة، فظهـر شـعار (الفـن الهادف) ومقولات أخرى من مثل (رسالة الأدب) و(رسـالة الفن).

تعني رسالة الأدب والفن عنـد أصـحاب المـنهج الاجتماعي ألا يظل نشاطهما محصورا في إطـار القضـايا الفردية والمعالجات الخاصة وألا يعزل الأديب أو الفنان نفسه عن المجتمع في برج عاجي، فللأدب والفن دور فـي رقـي المجتمع وإسهام في نهضته وتوعية أفراده وقيادتهم.

من هنا كانت محاربتهم لموجات الانطواء والانعزال المتفشية في النزعات الوجودية والسـريالية التـي تصـور الإنسان فردا منعزلاً عن النـاس يحـس بغربتـه وأزماتـه وضياعه في عالم غريب ليس له مخرج منه وحياة لا معنى لها.

إن القول برسالة الأدب والفن لابـد مـن أن يقـود المنهج الاجتماعي فـي النقـد إلـى عـدد مـن المواقـف والتصورات منها رفضه الأدب الغامض لأنه لا يمد جسورا

مع متلقيه ورفضه أن يقتصر على المتعة المحضـة دون أن يفصح عن أهداف واضحة [٤٤]، إلى جانب إدانتـه اهتمـام الأدباء بقيم الطبقات المستغلة كالإقطـاعيين والبرجـوازيين وتعبيرهم عنها مهما بلغت أعمالهم من نضج وجودة.

وعلى الرغم من أن المقياس النقدي الثابـت لجـودة الأدب وأصالته في النظرية الماركسية هو قدرة العمل الأدبي على تصوير الواقع الاجتماعي وإخلاصه في التعبيـر عـن طبيعة علاقاته، إلا أن البحث في علم الجمـال الماركسـي (الاستطيقا) شهد تطورا مستمرا.

لقد قدمت النظرية الماركسية في مجال الأدب ثلاثـة مفهومات رئيسية هي مفهـوم الواقعيـة والواقعيـة النقديـة والواقعية الاشتراكية.

وإذا كان مفهوم الواقعية قد رافق مفهوم الانعكـاس الاجتماعي المعدل إلى التعبير الصادق عـن الواقـع، فـإن مفهوم الواقعية النقدية قد تجاوز محض التعبير نابذًا الموقف المتفرج إلى حيث ينبغي للأدب أن يتضمن موقـف الأديـب النقدي الرافض لضـروب الاسـتغلال وأشـكال الامتهـان

والعبودية والتخلف ووجهة نظره بإزاء ما يصوره أو يعبر عنه.

أما مفهوم الواقعية الاشتراكية فهو المفهوم الذي تجاوزت فيه النظرية الماركسية رؤيتها السابقة بعد أن وجدت أن نقد الواقع وحده لا يكون كافيا ما يرافقه وعي فكري وتصور واضح متكامل لدى الأديب لما ينبغي أن يكون عليه الواقع البديل أو المنشود.

من هنا أصبح هم الاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد التبشير بما ينبغي أن تكون عليه صورة الواقع المنشود، ذلك الواقع تنتفي فيه مختلف مظاهر الاستغلال وضروب القهر والضياع.

ولعله ليس بإمكان أحد أن يقلل من أهمية الإضافة التي قدمتها الماركسية في مجال النظرية الأدبية عامة وتفسير علاقة الأدب بالمجتمع خاصة، واستجلاء ملامح العلاقات الاجتماعية وقسمات البني الطبقية والتشكيلات الأيديولوجية. فليس بوسع أحد أن ينكر حقيقة مفادها أن الأدب ليس نبتًا شيطانيا وأن الأديب ليس فردا معزولاً أو قارة منفصلة، كما أن مضامين أدبه وتصوراته وأنماط

صوره ودلالات رموزه وأشكال تخيله ليست سوى محصـلة واقعية لما شهده في مجتمعه وعرفه وأدركه وخبره وتربـى عليه وألفه واكتسبه، وهو ما يعني أنه ليس ثمة ما يمكـن أن ينشأ من فراغ.

لكن ما يؤخذ على هذا المنهج هو إصرار أصـحابه على رؤية الأدب على أنه انعكـاس للظـروف الاجتماعيـة للأديب.

ومثلما لا يستطيع الشعر أن يحـل محـل النشـاط الاجتماعي، فإنه لا يمكن لهذا الأخير أن يحل محل الشعر أو يعوضنا عنه.

أن التسليم بالمنـابع الاجتماعيـة لـلأدب لا يعنـي المساواة بين الأدب ومنبعه، فقد يكون المنبع حافزا للأديـب ومبعثًا على إنتاجه، دون أن يعني هذا بالضرورة أن طبيعـة هذا الإنتاج من جنس المنبع نفسه.

قد يقف السياق الاجتماعي عند حدود الحفز والتأثير ويتعذر الربط فيما بينه وبين العمل الأدبي في لحظة استوائه، فكثيرا ما شب هذا العمل عن طـوق السـياق الاجتمـاعي الخاص وعلا عليه وانفك عن إساره، حتى إذا نظرنـا فيمـا

انتهى إليه لم نجد إحالة واضـحة عليـه، إذ لـيس لظـرف اجتماعي ما معنى واحد، ومن الخطأ بمكان تصور صـدور الأعمال الأدبية عن الظروف الاجتماعية على النحـو الـذي تصدر فيه النتائج عن الأسباب [٤٥].

ومن هذا الخطأ ما وقع فيه عدد من نقادنا ودارسـينا البارزين كالعقاد وطه حسين وسلامة موسى وأحمـد أمـين وسواهم كثير، حين قاسوا الظاهرة الأدبية بمنابعهـا فغـابوا عليها قصورها عن تصوير المجتمع، رابطين بينهما ربطـًا يحول دون النظر إلى الأعمال الأدبية في استقلالها وتميزها ورحابتها الموحية الدالة [٤٦]، مما يحد في النهاية في فاعليـة تلك الأعمال ويقزم قاماتها. حدث ذلك كثيرا مـن نصـوص الأدب الجاهلي، كما حدث في تعامل النقـاد مـن نصـوص الأدب المعاصر حينما راحوا يصنفونها إلى أدب ذاتي وأدب اجتماعي أو اشتراكي أو ثوري حتى امتهنـت الذاتيـة فـي الأدب وهي خصيصته الجوهرية لتضحي ضربا من ضروب الأنانية.

إن الانشغال في الحديث عما يسمى بـ (اجتماعية الأدب) والاهتمام به من شأنه أن يصرف اهتمامنا عن جوهر الظاهرة الأدبية وحقيقتها الأساسية ونريد بها (أدبية الأدب).

وإذا كان صحيحا أن الأديب فرد في مجتمع وإنسان في طبقة وأن من الطبيعي أن يتأثر أدبه بظروف مجتمعه وهموم طبقته، فإن من الصحيح أيضا أن من الممكن للأديب أن يعبر في أعماله المختلفة من منطلقات متباينة ومواقف مختلفة ومضامين متعددة، تبعا لطبيعة البيئة وواقع التطور الفكري والنضج الإبداعي الذي يكون عليه الأديب خلال مسيرة تطوره، بل ربما عبر أدباء عن مواقف وأيديولوجيات مختلفة عن انماءاتهم الطبقية ومفارقة لها، فعلى الرغم من أن الواقع الاجتماعي هو المنبع الحقيقي للتجربة الإبداعية، فإن الأديب قادر على تعديل هذه التجربة وتحريفها.

من هنا يصبح من اللازم للناقد أن يذود المعلومات والوثائق المتصلة بالبيئة الخارجية للنص الأدبي عن عقله[٤٧]، لئلا تحرفه عن الكشف الخلاق وتعوقه عن الفهم والتحليل.

ثانيا: المناهج الداخلية:

١ - الاتجاهان؛ الشكلاني والنقد الجديد:

كان النصف الأول من القرن العشرين إيذانًا بظهور اتجاهين نقديين أصبحا فيما بعد رافدين أساسيين من روافد ما سمي بالمنهج البينوي أو البنائي في دراسة الـنص الأدبـي وتحليله.

يرجع المنهج الشكلاني الذي يمثل أحـد الاتجـاهين النقديين المذكورين لعدد من النقاد والدارسين الروس الـذين أحدثوا انعطافة جديدة في نظرية الأدب وتحليل النص الأدبي بعد أن واجهت الدراسات النقدية أزمة منهجية حادة وضعتها أمام طريق مسدود كان الأدب الروسي في أثنائهـا يخضـع لهيمنة نقد سوسيولوجي ذي بعد أيديولوجي وتوجه سياسـي جعل العلاقة بين الأدب والحياة تبدو أشـبه شـيء بالعقيـدة المغلقة وهو ما عكس حالة من الاغتراب عن النص الأدبـي فكان بذلك واحدا من أبرز حوافز ازدهار هذا الاتجاه النقدي.

يعد المنهج الشكلاني ثمرة التقاء تجمعين أدبيين هما حلقة موسكو اللغوية وحلقة بطرسبورغ. ففـي عـام ١٩١٥ أسس مجموعة من الطلبة الذين كـانوا يدرسـون بجامعـة

موسكو [٤٨]، بينهم (جاكبسون)، حلقة سميت حلقـة موسـكو اللغوية، هدفها إنجاز دارسات لسانية وشـعرية وعروضـية وفلولكلورية، ما لبثت أن استقطبت جل الشـباب المهتمـين باللسانيات إلى جانب بعض الشعراء والمفكـرين البـارزين أمثال الشاعر مايكوفسكي وجوستاف سبيت، تلميذ الفيلسوف هوسرل.

وعقب سنة من تأسيس حلقة موسكو، اجتمع في شتاء ١٩١٥ – ١٩١٦ عدد من الفيلولوجيين الشـباب ومـؤرخي الأدب في بطرسبورغ وكونوا جمعية لدراسة اللغة الشـعرية عرفت باسم أبوياز (Opoyaz) [٤٩].

علمت هاتات الجماعتان على تأسيس تقاليـد حـوار وإثارة جدل مهم بنّاء اتخاذ شكل حلقات دراسية قدموا فيهـا طروحاتهم مجسدين بذلك ازدواجيـة اهتمامـاتهم الألسـنية والجمالية معا، ساعين إلى تقلـيص الهـوة بـين حقليهمـا، ومعمقين الاهتمامات المشتركة فيما بينهما، مما تـرك أثـرا واضحا في تجانس هذه الجماعة ومرونتها وتفاعلها [٥٠].

أراد الشكلانيون الروس أن يقيمـوا أسـس ثـورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب، بجعل الآثار الأدبيـة

محور النشاط ومركز الاهتمام النقدي، في مقابل إغفال مـا يتصل بها من عوامل ومرجعيات، ساعين إلى خلق علم أدبي مستقل، انطلاقًا من الخصائص الجوهرية للأدب [٥١]، مكتفين بالنظر في عناصر بنية النص الأدبي، وفي نظام حركة هذه العناصر وتماسكها.

من هنا سعى الشكلانيون إلى مقاربة النص الأدبـي مقاربة محايثة، بوصفه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيـل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصـل بالـذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط.

ويمكن القول إن الاهتمام الأساس لأصـحاب هـذا الاتجاه تركز بشكل لافت في تحليل النص الأدبـي بوصـفه نقطة البدء والمعاد لينأوا من ثم بالنقد عـن ميـدان العلـوم الإنسانية الأخرى التي ظلت مهيمنة على خطاب الأدب زمنًا غير قليل، متنكبين لجميع المقاربات النقدية السابقة علـيهم، التي أولت اهتمامها لما هو خارج النص، من تـاريخ وعلـم نفس واجتماع.

لكن تجاهل الشكلانيين للمناهج الخارجية في دراسـة الأدب لم يكن يعني لديهم إنكارهم قيمتها بقـدر مـا يعنـي تحديدهم مجال اشتغالهم النقدي وتمييـزهم بـين دراسـاتهم ودراسات العلوم الإنسانية وأهدافها، كما هو واضح من قول بوريس أخينباوم، أحد أقطاب هذه الاتجاه:

"إننا في دراستنا لا نتناول القضـايا البيوغرافيـة أو النفسية المتعلقة بالإبداع مؤكدين على أن هذه القضايا التـي تبقى جد مهمة ومعقدة في الآن نفسه، يجب أن نبحـث عـن مكانها في العلوم الأخرى" (٥٢) أو في اعترافه فـي مناسـبة أخرى بفاعلية الدراسات الماركسية لـلأدب وببعـدها عـن اهتمامه الخاص كناقد يدرس الخصائص الأدبية وما يحصل فيها من تطور (٥٣).

على هذا النحو آمن أصحاب المنهج الشكلاني بـأن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتخاص في علاقتهـا بمنشـئها أو ببيئتها بقدر ما يتخاص في كينونتها الموضوعية، بوصـفها بنية مستقلة. كما آمنوا بأن قوام الـنص الأدبـي وجـوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية مـا يمـنح الأدب

هويته وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو مـا يجعل من الأدب أدبا، وفي ذلـك مـا يكشـف عـن تـأثر الشكلانيين ولاسيما في مرحلتهم الأولى ببعض مقولات مالا رميه، الشاعر الرمزي الشهير [٥٤]، فضـلاً عـن تـأثرهم بالشعراء الرمزيين الروس.

ترتب على هذا الرأي قول الشكلانيين بانتفاء صـفة (الأدبية) عن النصوص الأدبية حالما ننقل معانيها إلى لغـة الخطاب العلمي أو الفلسفي، لتتحول إلى نصوص عادية من الكلام ذات صفة معرفية، وهو ما يمنح التصور الشـكلاني مصداقيته ونظريتهم مشروعيتها. يقول تيتانوف أحد رجـال هذا الاتجاه:

"إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبيـة تسـاؤل عقيم، فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهـر الجـوهري للإنتاج الأدبي" [٥٥].

ولعل الوقوف على هذه الخصيصة هو الـذي قـاد الشكلانيين إلى اكتشاف ما عرف عندهم بمصطلح (الأدبيـة) ولاسيما عند ناقدهم المعروف (جاكوبسون).

لقد ظهر مفهوم الأدبية في النقد الغربي مـن جـراء اهتمام الشكلانيين بالآثار الأدبية ولاسيما مبدأ ثنائية الشـكل والمضمون الذي تمسكت به المناهج القديمة، منتهـين فـي دراساتهم إلى أن ما يميز النصوص الأدبية من سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية هو بروز شكلها و"أن موضـوع علـم الأدب ليس الأدب ولكن "الأدبية" Literarity أي ما يجعـل من أثر ما أثرا أدبيا (...) فإذا كانت الدراسات تريد لنفسـها صفة العلمية، فعليها أن تجعـل مـن الوسـيلة موضـوعها الوحيد." [٥٦].

وإذ يركز الشكلانيون على اللغة ودورها في العمـل الأدبي فإنهم يعدون العمل الأدبي هذا نظاما منغلقًـا وبنيـة مستقلة بذاتها ذات قوانين ونظم داخلية ينبغي الاقتصار عليها ورفض سائر المقاربات الخاصة بسيرة المؤلف. وفي ذلـك يقول فيكتور أرليخ:

"إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه ولـيس فـي الأحـوال النفسـية للمؤلـف أو القارئ"[٥٧].

لقد بدا واضحا أن ما يميز الاتجاه الشكلاني من سواه تلك الرغبة الملحة والسعي الحديث نحو تأسيس علم مستقل للأدب، انطلاقًا من الخصائص اللغوية للأثر الأدبي وعناصر تكوينه.

من هنا كان المنطلق النظري للشكلانيين هو التمييز بين اللغة الشرعية واللغة اليومية على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما، مما قادهم إلى مراحل من التطور خلال المرحلة الممتدة من ١٩١٥ – ١٩٣٠ من عمر الحركة أنضجوا فيها عددا من المفاهيم، منها مفهوم الشكل ومفهوم الوسيلة ومفهوم الوظيفة.

ولعل الأكثر تميزا مما عرفوا به فهمهم الجديد لما عرف عندهم بالشكل Form وكان مصدر نعت خصومهم لهم بالشكلانيين، تلك التسمية التي لم ترق لهم برغم ملازمتها لهم واشتهارها بها. ولطالما شكا الشكلانيون منها وحاولوا التنصل منها وإيجاد تسمية بديلة لها، لكنهم فشلوا على ما يبدو في كل ما حاولوه.

لقد أريد بهذه التسمية احتقار دعاتها وإظهارهم بمظهر من يناصر الشكل وينشغل به على حساب المضمون

مما رأوا فيه ظاهرية لا تخلو من سطحية، يقول إينخبـاوم: "يوصف منهجنا عند العموم [كذا] "بالشـكلانية" وأفضـل أن أسميه منهجا مورفولوجيـا، وذلـك لأجـل تمييـزه عـن المنظورات الأخرى مثل المنظـور النفسـي والاجتمـاعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحـث وإنما يكون موضوع البحث في رأي الدارس هو ما يـنعكس على الأثر الأدبي" (٥٨).

ومن المفاهيم الأخرى للشكلانيين مفهـوم الوسـيلة Procedure الذي عرف عندهم، ذلك المفهوم الذي قـادهم إلى مفهوم آخر جديد هو مفهوم الوظيفة Founction الـذي عنى به الشكلانيون ولاسيما في مرحلة متقدمة من حـركتهم كما هو واضح عند فلاديمير بروب (٥٩) مثلاً وبمـا يسـقط المزاعم التي حاول بعض خصومهم اتهامهم بها مـن ذلـك تصنيفهم ضمن أنصار ما عرف بمدرسة (الفن للفن).

فعلى صعيد النثر وفن الرواية على وجـه التحديـد تجاوز هؤلاء المفهوم المألوف لكل من الفكرة والشخصية في الفن الروائي ليتوصلوا ولاسيما عنـد بـروب أحـد أبـرز المهتمين بدراسة الحكاية الخرافية عندهم إلى أن الشخصـية

الروائية ليست هي محور الاهتمام كما أنها ليست التي تشدنا إليها، إذ هناك ما هو أهم منها وهو (الوظيفة) التي تقوم بهـا تلك الشخصية، فكان أن شكّل بدراساته تلك منعطفًا مهما في الدراسات المهتمة بالسرد.

وفي إنجازاتهم الأخرى تمييـزهم بـين عنصـرين أساسيين من عناصر الرواية هما (القصـة) و(الحبكـة)، إذ رأوا أن القصة هي مجموع الأحداث ومـادة الروايـة أمـا الحبكة فعنـدهم أنهـا وسـيلة تقـديم الأحـداث وطريقـة عرضها[٦٠]، فضلاً عن مصطلحي (المبنى الحكائي) و(المتن الحكائي) المشهورين عندهم.

هكذا يبدو أن تركيز الشكلانيين على مفاهيم الأدبيـة والشكل لم يكن ليعني إنكارهم ما عداهما من عناصر مهمـة أخرى، وليس أدل على ذلك من قول جاكبسون أحـد أكبـر دعاتهم في حديثه عن النص الأدبي بقوله: "لا يغـدو ممكنًـا تعريفه كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية، ولا كأثر يشغل وظائف أخرى بل يجب أن يعرف في الواقع كـإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة، وتعريف الوظيفـة الجمالية كقيمة مهيمنة للأثر الأدبي يكمن في تحديد التراتبية

الموجودة بين مختلف الوظائف اللغوية داخل الأثر الأدبـي. هكذا، تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هـي المميـز الوحيد للغة الشعرية." [٦١].

وليس أدل على أهمية الاتجـاه الشـكلاني، بـرغم التحولات التي تلته من ذلك التأثير البالغ الذي ترك بصـماته في سائر المناهج والاتجاهات النقدية التي أعقبته حتى ليمكن لقول أن كثيرا من المقولات والمنطلقات التي أنضجتها هـذه الحركة ما تزال حاضرة في المسار النقدي.

وليس قليلاً أن يثمر هذا الاتجاه النقدي وينمو وسـط جو من التجاهل والمحاربة والقمع الذي مورس ضدها وظلت تحيا فيه وزمنًا غير قليل وخرجت منه منتصرة. فقد حاربها إلى جانب النقاد وأساتذة الجامعة عدد مـن رجـال الفكـر والسياسة أمثال تروتسكي ولوناتشارسكي الناقد الذي وصف الشكلانية "بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية" [٦٢].

لقد جلب التوجه النقدي للشـكلانيين ضـروبا مـن العسف والخصومات والأذى، فتوالـت علـيهم الضـربات واتهموا بمختلف التهم، ونفي بعضهم، وقتل آخرون، وتخفى بعضهم بأسماء مستعارة، مما أدى إلى توقف نشاط الحركـة

وهجرة كثير من أعضائها إلى خارج روسيا، فكانـت سـنة ١٩٣٠ بداية نهاية الشكلانيين، برغم تمكن جاكبسون من نقل الحركة اللسانية إلى براغ ليتولد عنها ما عرف فيمـا بعـد باللسانيات البنيوية.

ويمكن القول إن من أبرز الأسماء النقدية التي أثرت الاتجاه الشكلاني وتألقت فيـه: (جاكوبسـون) و(ايخنبـاوم) و(مكاروفسكي) و(بروب) و(شلوفسـكي) و(توماشفسـكي) وسواهم [٦٣].

ولا ريب في أن من المكاسب المهمة التـي قـدمها النقاد الشكلانيون للدرس النقدي أنهم أعادوا للـنص الأدبـي حرمته حين حرروه مما أثقل به من معارف وأخبار ووثائق وأيديولوجيات ونوايا مسبقة غلبت ما هو خارجي، ليس مـن جوهر النص وبنيته التركيبية، على حقيقة النص وجـوهره الأدبي. بهذا أفسح هؤلاء النقاد المجال لتقديم دراسات تعنـي بطبيعة التركيب اللغوي للأعمال الأدبية والتماسك الـداخلي لها وبالوحدة الخيالية للعمل الأدبي والقـوة الانفعاليـة لـه وبأنماط الأخيلة الشعرية وطرائق تخلّق الرموز وضـروب تشكّل الأبنية الأدبية ودورها في تحديد دلالاتها، وما اتصـل

بذلك من مفاهيم تتصل بالشعر وبزوايا النظر وأنماط الرؤى التي يضطلع بها الراوي، فضلاً عن تقديمهم مفهومين مهمين في مجال السرد هما مفهـوم (المـتن الحكـائي) و(المبنـى الحكائي) اللذين ظهرا على يدي بروب في دراسته للحكايـة الخرافية وتحديده لها والذي سنرى امتداده في المنهج البنيوي الذي أعقب هذه الحركة.

والحق فإنه على الرغم من قصر المدة الزمنية التي شهدها الاتجاه الشكلاني، فإنه ظل بشهادة كثير من الدارسين المنصفين الحركة الأكثر أهمية وأصالة وتأثيرا حتى لتبـدو اليوم أنها أكبر من عمرها وخارجة عن إطار الزمن [٦٤].

و"النقد الجديد" تسمية أطلقت على الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب أفول الاتجـاه الشـكلاني السـابق (فـي الثلاثينات)، متخذة من الجامعة الأمريكية، وجامعات الجنوب الأمريكي تحديدا، مركزا لها [٦٥].

يرجع عدد من النقاد ظهور حركة النقد الجديد إلـى تلك الأفكار التي بشرت بها بعض الأعمال النقديـة المهمـة للناقدين المعروفين (روبرت جريفز) و(ت. اس. أليوت)، إذ ينتمي الأول إلى ما عرف في النقد باتجاه التحليل اللفظـي،

في حين يعد أليوت رائد ما عرف في النقد الغربي بالاتجـاه الموضوعي.

يتجلى أثر الجهود النقدية المتميـزة لجريفـز فـي تكريسه مفهوم القراءة الجيدة وفي عنايته الواضحة بما سمي بـ(أكثر المعاني صعوبة) وجعلها محور اهتمامه وغاية مـا يطمح إليه في منجزاته النقدية.

أما أثر أليوت في النقاد الجدد، وبخاصة في مرحلته الجمالية المبكرة، فلا سبيل إلى إغفالها ولاسيما في نقد رائـد الحركة (جون كرورانسوم). فكثيرا ما نظر إلى حركة النقـد الجديد على أنهـا خارجـة مـن معطـف أليـوت ونقـده الموضوعي(٦٦).

ضمت حركة النقد الجديد عددا من النقاد البـارزين ممن عرفوا باللماحية والذكاء، يقف علـى رأسـهم رائـدهم (جون كرورانسوم) و(كلينيت بروكس) و(روبرت بن وارن) و(دونالد ديفدسون) و(ميريل مور) و(ألن تيت) و(بلاكمور).

عرف عن كرورانسوم بأنه رائد هذه الحركة وأكبر سنًا فيها، كما عرف عنه ميله إلى التفكير الفلسـفي، حتـى سمي بـ(الأرسطي الجديد). لكن الذي بلغ أفكـار رانسـوم

النقدية غايتها النهائية واستقطب اهتمام النقاد، تلميذه الشـهير (ألن تيت) الذي وصف (هربرت ريد) مقالاته النقدية التـي ضمها كتابه (مجموعة المقالات) بأنه من نتـاج أهـم ناقـد أمريكي منذ بو [٦٧].

تعود عبارة (النقد الجديد) إلى كتـاب لكرورانسـوم صدر عام ١٩٤٠ [*] وجعلها عنوانًا له. لكنه كان يعني بهـا أعمال النقاد الذين ينتمون إلى حركة الحداثة الجديدة وقتئـذ: "رتشاردز" و"اليوت" و"ليفيز" و"امبسون"، ثم مـا لبثـت أن غدت تسمية أطلقت على أتباعهم، وهم نقـاد هـذه الحركـة وعلى ما أنجزوه من دراسات [٦٨].

تناظر حركة "النقد الجديد" الأمريكية مدرسة "التحليل اللفظي" في إنكلترا، لكنها تتميز منها بميلها نحو المحافظـة وبوقوفها ضد الماركسية وفكرة الالتزام فـي الأدب وضـد المنطقية والتاريخ الاجتماعي أو الثقافي وغير ذلـك ممـا لا يتصل بصميم البنية النصية للعمل الأدبي الذي لم تتجـاوزه مقارباتهم قط [٦٩].

ويمكن القول إن الحركة ذات نزعة جمالية تـرفض مقاربات النقد التاريخي وادعاءاته العريضة كما ترفض إقحام

العلم في ميادين الروح، ولا تتردد في قبول اتهام الآخـرين لها بالمحافظة والرجعية.

ولعل محاولات كرورانسوم التوفيق بين النقد الأدبي وعلم الجمال واضحة، فطالما اتهم الأحكام الأخلاقية والبحث عن النوايا في الأدب وعن بواعثه النفسية بالعقم، منتهيا إلى أن المنهج الوحيد المشروع هو النقد الجمالي الذي يتيح لنـا فرصة إضاءة العمل الأدبي من داخله إضاءة حقيقيـة وذات قيمة [٧٠].

يرفض الناقدان "كلينث بروكس" و"روبرت بن وارن" في مقدمة كتابهما المهم "فهم الشعر"، الصـادر عـام ١٩٣٨ استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواء أكان هذا الهـدف تاريخيا أم أخلاقيا، إذ يريان أنه "إذا كان الشعر جديرا بـأن يدرس أساسا، فإنه جدير بأن يدرس كشعر" [٧١].

ومن الأفكار الأساسية لحركة النقاد الجدد زعـم أن معنى العمل الأدبي لا يكمن في القضية التي يعالجها، إذ ليس مطلوبا منه البرهنة على قضية ما، على نحـو مـا تفعـل الفلسفة، على سبيل المثال، وإنما يكمن معناه في أنه (تجربة) ما محسوسة أو متخيلة تتجلى في شكل شـبكة معقـدة مـن

الأحداث، أو الأحاسيس أو الانطباعات، أو التـأملات التـي توظف إمكانات اللغة جميعا من مجاز وتصوير وغمـوض وإيقاع وقافية وتكرار وغير ذلك، لتبدو هذه الأسـاليب فـي شكل مؤشرات ودوالٍ على التجربة.

وقد ترتب على هذا الفهم تعميقهم مبدأ (أدبية الأدب) الذي يحصر أهمية التجربة الأدبية في كيفية التعبيـر عـن القول وليس في ما تقوله، إذ الشاعر عندهم صانع أكثر منـه موصلاً لشيء ما، فهو يستكشف ويدعم يصوغ خبراته الكلية في خلاصة إبداعية هي القصيدة كما يقول بروكس [**]. إلى جانب حصرهم مهمة النقد في كشفه كيفيـة هـذه التجربـة وأسلوبها اللذين تراهما هذه الحركة شـيئًا واحـدا لا يمكـن إدراكهما منفصلين، وهو ما قادهم إلى تعميق فكـرة واحـدة الشكل والمضمون، ووحدة الفهم والتقويم [٧٢].

ومما يتصل برفضهم فكرة انفصـال الشـكل عـن المضمون رفضهم الفصل بين التجربة الأدبية ومعناها. يقول ألن تيت: "إن الفكرة كلمة لا معنى لها. فليس هنـاك شـيء اسمه الفكرة بدون القصيدة. ومرة أخرى أقول: إن الفكرة لا

تسبق قط القصيدة أو تصنعها... لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها" [٧٣].

لقد استبدل النقاد الجدد مصطلح (القراءة الفاحصـة) بالثوابت البيوغرافية لدى الاتجاهات السابقة عليهم، رافضين بذلك أية محاولة للانشغال بحياة الكاتب أو المجـال الثقـافي الذي يحيط به ومثله الاهتمام بتاريخ الأدب، قاصرين مهمـة الناقد الأدبي على فحص الأعمال الأدبية المفردة.

ولعل من بين هذه المحـاولات المهمـة، محـاولتي (ويمزات) و(مونرو بيردسلي) في مقالتي نقديتين لهما بعنوان (مغالطة النية) و(المغالطات الوجدانية)، ففيهما يسعيان إلـى رفض أية محاولة للربط بين نية المؤلف وعمله الأدبي وبين هذا الأخير وأي من آثاره النفسية أو اتخاذهما معيارا للحكـم على التجربة الأدبية. يقول الناقـدان: "إن تصـميم أو نيـة الكاتب لا هي بالأمر الممكن التوصل إليه، ولا هي بـالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح عمل من أعمـال فـن الأدب" [٧٤].

ويقولان في الثانية: "إن المغالطة الوجدانية خلط بين القصيدة وآثارها... فهي تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهي بالانطباعية والنسبية"[(٧٥)].

وإذا كانت هذه الأفكار تنتهي إلى جعل النص الأدبي نقطة بدء المقاربات النقدية ومنتهاها عند النقاد الجدد، فإنهـا تسعى كما أراد لها أصحابها مرارا إلى ألا تكـون التجربـة الإبداعية قيمة معرفية وإنما قيمة إبداعية مستقلة بذاتها، وهو ما سبقهم إليه رتشاردز في جمع مؤلفاته. وها هو "ألن تيت" يتحدث عن وظيفة النقد بقوله:

"إن وظيفة النقد كان ينبغي أن تكون فـي زماننـا – كما هو الشأن في كل الأزمنة – هي تبيان والمحافظة علـى تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التي تزودنا أشـكال الفن العظيمة بها" [(٧٦)].

ومن الأفكار التي سعى الناقد الجـدد إلـى تجليتهـا وإشاعتها قولهم بالصفة التركيبية للأدب في مقابـل رفـض فكرة البساطة. وهذا الطابع التركيبي للأدب عنـدهم تتـويج لتجانس عنصري (التضاد) و(السخرية) فيه.

ومع النقاد الجدد وحركة الحداثة عامة شهدت الأحكام النقدية منعطفًا جديدا، إذ أصبحت جزءا من الإجراء التحليلي للعمل الأدبي أكثر منها أحكاما مطلقة، تهتم بشرح حيثيات الأحكام النقدية للقارئ وكشف مسوغاتها من دون أن تدعي لنفسها تلك السلطة المطلقة التي تخفي النقد وراءها زمنًا طويلاً، مما جعل القارئ شريكًا للناقد في المشروع النقدي الجديد، وانتهى بالنقد إلى استبدال مصباح أضاءته بصولجان الحكم العتيد.

والحق فليس ثمة أكثر إخلاص وجدية من حركة النقد الجديد في اتخاذها من المفهوم المركزي لها (القراءة الفاحصة)، أداة لتحليل البنية النصية للعمل الأدبي، في تراكيبه اللغوية والنحوية ومجازاته وصوره ورموزه وإشاراته التي جسدتها تحليلاتهم التطبيقية المضنية لما أسموه بالعناصر الجوهرية للنص.

ولعلنا لا نستطيع إدراك القيمة الحقيقية التي تنطوي عليها جهود نقاد هذه الحركة ما لم نلم ببعض ما قدموه للحركة النقدية من مصطلحات ومفاهيم غدت جزءا من معجم النقد الحداثي فيما بعد. فإلى جانب المفهوم المركزي للحركة

(القراءة الفاحصة) ابتكر "ألن تيت" مصطلح "التـوتر" ليقـيم عليه نظرية جمالية متكاملة قيل إنه أفاد فيهـا مـن أليـوت ومفهوم (المعادل الموضوعي) عنده.

أما "كرورانسوم" فقد كان وراء ظهـور مصـطلحي "التركيب" و"النسيج" اللذين شاعا في لغة النقد الحديث حتـى يومنا هذا. ومثلهما مصطلح "المفارقة" الذي ابتكره "كلينيـث بروكس"، إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتها حـركتهم كمفهوم "التورية السـاخرة" و"التضـاد" و"النمـو الخيـالي" و"السخرية" و"التركيب" و"البنية الداخلية" و"وحـدة التجربـة" و"التجانس" و"المغالطة الوجدانية" [٧٧].

لقد بدت حركة "النقد الجديد" في أثناء بزوغ نجمها ما بين الثلاثينات والأربعينات في الجامعات الأمريكية وكأنهـا نسمة هواء منعش، فلم تكن الحركة عقيدة جامدة أو نظريات شكلية بقدر ما كانت حركة ذات نزعـة تطبيقيـة وطريقـة تدريسية، حتى ليمكن القول إنها "تمثل أخصب إسهام للـذكاء النقدي في قرننا العشرين، وذلك لما نمت عنه أعمال ممثليها من عمق التفكير، ورهافة الحس، والفطنة" [٧٨]. وإن شـاب جهودهم بعض الاختلافات.

لقد سعى "روبرت بن وارن" وحـده لإعـادة تقيـيم التراث الأدبي الأمريكي واكتشاف مناحي الجمال فيه ليشكل بنقده لبنة جديدة في صرح النقد الجديد [٧٩].

خاصم حركة "النقد الجديد" عدد من النقاد المنـاوئين لها، فشنوا عليها هجوما عنيفًا، كما هو الحـال مـع معظـم الحركات والاتجاهات النقديـة، إذ هاجمهـا مؤرخـو الأدب والنقاد الاجتماعيون والنقاد الأيديولوجيون ودعاة ربط الأدب بالسياسة حتى بلغت التهم الموجهة على الحركة إلـى حـد المساواة بينها وبين اتجاهات أدبية ماتت منـذ زمـن بعيـد كـ(الجمالية) و(الفن للفـن) و(الانطباعيـة) و(الانعزاليـة) و(الهروب) [**].

ولعل من بين الـتهم الأخـرى الموجهـة للحركـة مجافاتها روح (الديمقراطية الأدبية) بسبب من تصويرهم لها وكأنها تترفع على جمهور الأدب وتعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها، حتى بدا القراء "وكأنهم أمام نقاد يعرفون وحدهم سر صنعتهم ويضنون به على من سـواهم". إلـى جانـب اتهامهم نقاد الحركـة بتقطـيعهم أوصـال العمـل الأدبـي

وتركيزهم على خيط واحد هو (القالب الأدبي) وعزله عـن بقية خيوط النسيج ومعاملته على أنه النسيج كله [٨٠].

ومع بداية الستينات من هذا القرن بـدأت أصـوات تتعالى لإزاحة حركة النقد الجديد واحتلال مكانتهـا اسـتنادا للدعاوى السابقة ولدعوى إخراج النقد مـن لغـة الغمـوض والتعقيد والاقتراب به من لغة الحياة العامة. وكان من أعلى الأصوات النقدية وأقواها دون منازع صوت الناقد "نورثروب فراي" الذي مزج خطابه النقـدي بـين المنهجـين النفسـي والأسطوري.

رفض فراي رؤية النقاد الجدد التي ترى في العمـل الأدبي كيانًا مستقلاً عن المجتمع الأدبي الذي يندرج عنده في نسق آخر هو المجتمع العام، داعيا إلى البحث عن نظام قبلي يمثل نموذجا أعلى ترتد إليه الأعمال الأدبية إذا مـا أردنـا تخليص الخطاب النقدي من طابع الاجتهاد الفردي وإكسـابه سمة العلم.

من هنا عد "نورثروب فراي"، في إيلائـه الخطـاب العادي عناية خاصة، وشرحه العلاقة فيما بينه وبين خطـاب

الأدب، واحدا ممن مهدوا بجهودهم لظهور ما عرف فيما بعد بالنقد البنيوي، بل كثيرا ما وصف بأنه (نصف بنيوي) [٨١].

٢- المنهج البنيوي (الهيكلي):

على الرغم من أن الجهود المهمة للعالم السويسـري "فرديناند دي سوسير" في مجال اللسانيات تعود إلى بـدايات هذا القرن، إلا أن قطف ثمرات هذه الجهود لم يتحقق إلا بعد زمن من وفاته. إذ يرجع شيوع النزعة البنيوية مثلاً إلى عام ١٩٢٨، وهو العام الذي قدم فيه "جاكسون" واثنان من العلماء الروس بحثهم العلمي المعمق عن المبادئ العامة للبنيوية في مؤتمر دولي لعلوم اللسان، عقد في لاهاي [٨٢].

لكن شيوع البنيوية منهجا نقديا وسيطرتها على حقول الدراسات الأدبية في فرنسا لم يتحقق إلا في الخمسينيات من هذا القرن، وذلك بعد أن أفل عصر الإيديولوجيات والنزعـة الإنسانية وأضحت البنيوية فيما بعد استجابة لرغبة منهجيـة جامحة ما لبثت أن استولت على نشاط سائر العلوم متمثلة في الرغبة على العثور على (النسق المتماسك)، بعد مرحلة من هيمنة روح الانقسام والتشظي في العلوم [٨٣].

ولكن ما البنية، في تعريفها الأساس؟

لقد وصفت بأنها: نظام، أو نسـق مـن المعقوليـة. وقيل: إنها وضع لنظام رمزي مستقل عـن نظـام الواقـع، ونظام الخيال وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرمزي.

ويشترط في البنية عنـد البنيـويين تـوافر ثـلاث خصائص هي الكلية، والتحول، والتنظيم الذاتي.

تنطلق البنيوية، "أو (الهيكلية) كمـا تسـمى عنـدنا أحيانًا، من فلسفة ترى النسق سابقًا على الأنظمـة البشـرية التي ينبغي على هذه الأخيرة الاستناد إليه، مما يفسر جوهر نزعتها في النظر إلى البنية بوصفها نظامـا مكتفيـا بذاتـه، متخذة من النموذج اللغوي نموذجا مطلقًا وصالحا للتعليم على سائر الأنشطة والمعارف.

وللبنيوية أعلام، منهم من برز في الفلسفة، ومنهم من برز في الأنثروبولوجيا وعلوم اللسان والنقد الأدبـي وعلـم النفس، فمن علماء اللسان "رومان جاكوبسون" ومن علمـاء الأنثروبولوجيا "كلود ليفي شتراوس" ومن علماء النفس "جاك لاكان"، ومن الفلاسفة المجـددين فـي الماركسـية "لـوي التوسير"، ومن النقاد "رولان بارت"، إلى جانب "تودوروف" و"جيرار جينيت" و"غريماس".

تعد البنيوية منهجا وصفيا يرى في العمـل الأدبـي نصا منغلقًا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شـائع وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته. يقول هليمسليف:

"إن المقصود باللغويات البنيوية هو مجموع الأبحاث التي تستند إلى فرض واحد مؤداه أنه من المشـروع علميـا وصف اللغة باعتبارها أولاً وبالـذات كيانـًا مسـتقلاً مـن العلامات الباطنية التي يتوقف بعضها على البعض الآخـر، أعني – بكلمة واحدة – "بنية". " [٨٤].

من هنا، ركزت البنيوية، متأثرة بنموذجها اللغـوي، اهتمامها في البحث عن بنية العمل الأدبي، تلك البنية التـي تكشف عن نظامه بطريق تحليله تحليلاً داخليا، مؤكدة أهمـة العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية. وبهذا تكون البنيوية مكملة لجهـود الحركـات النقديـة السـابقة، كالمدرسة الشكلية والنقد الجديد والمدارس اللغوية السـابقة، مؤكدة رفضها المقاربات (البيوغرافية) والمؤثرات الخارجية.

هكذا شاع في العلوم الإنسانية منذ منتصف هذا القرن منهج الاعتماد على الكشوفات الألسنية واتخاذ النموذج اللغوي مقياسا لكشف بنية تلك العلوم، وبما عد ثورة منهجية في حينها.

لقد سعى عدد من أعلام البنيوية والنقاد إلى عد البنيوية منهج بحث علمي أكثر منها مذهبا أو فلسفة، ذهب إلى ذلك "شتراوس" و"فرانسوا شاتليه" و"جون لاكروا" وغيرهم [٨٥].

إن التغير الذي حدث في نظرة البنيوية إلى اللغة لم يكن يسيرا، بل كان تغيرا نوعيا، قوض أصول الدرس التقليدي للغة. فبعد أن كانت الدراسات (الفيلولوجية) والمنطقية قبل سوسير تنظر إلى اللغة كوسيلة تعبير فردي أو محض أداة لتسمية الأشياء، وجدنا سوسير يرفض عد اللغة وسيلة ويرى فيها نظاما إشاريا لا شعوريا، مما حدا به إلى الدعوة إلى دراستها لذاتها وفي ذاتها وإقصاء الأحكام القبلية في اللغة، وهو ما هيأ النظر إلى اللغة، فيما بعد في ضوء معايير الخاصة ومقاييسها التي تقيس به ذاتها.

اهتم سوسير في دراساته البنيوية المهمة بالكشف عن عدد من الثنائيات التي ارتبطت بمنهجه ومنها تفرقته المهمة بين ثنائية (اللغة) و(الكلام) وتفرقته الأخرى بين ما عـرف بـ (التزامن) و(التعاقب)، وبين(الـدال) و(المـدلول) وبـين علاقات (التتابع) و(الترابط).

يرى سوسير أن العلاقة بين اللغة والكـلام علاقـة جدلية وأن لا سبيل إلى الفصل بينهما إلا لأغراض الدراسـة العلمية. وأن علاقة اللغة بالكلام هي علاقة الكـل بـالجزء. فاللغة عند هذا العالم الشهير نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة المتحكمة في إنتاج الكلام، وهي مـن هنـا تمثـل السـلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعليـة. أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامـة والمستوى الفردي المشخص منها [٨٦].

ومن الثنائيات الأخرى المهمة عند سوسير، ثنائيـة (التزامن) و(التعاقب) المشار إليها سلفًا. فإذا كان التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحـد هـو زمـن نظامها داخل البنية، فإن التعاقب أو التطور إنما يمثل زمـن

تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنـه أحيانـًا بانفتاح البنية على الزمن.

أما ثنائية (الدال) و(المدلول) فتمثلها جهود البنيـويين في البحث الدلالي للوقوف على ظاهر النص وباطنـه، إلـى جانب قراءة النصوص في مستوياتها الأفقية والعمودية أو في نسقها الظاهري وعلاقاتها العميقة.

لقد قادت الدراسات التاريخية المقارنة للغات سوسير إلى رد فعل عنيف ضدها تمثل في إيلائه الأهمية القصـوى للاعتبارات البنيوية التزامنيـة (السـكونية)، بالقيـاس إلـى التعاقبية التطورية (التاريخية). وهو اهتمام يعكـس رفـض أسبقية (التفسير التاريخي) على (التفسير البنيـوي). يقـول بنفنست:

"إن اللغة – في حد ذاتها – لا تنطوي على أي بعـد تاريخي. إنها "تزامن" (سانكروني)، و"بنية"؛ وهي لا تـؤدي وظيفتها إلا بمقتضى طبيعتها الرمزية [فالبنية] بأبسط معنـى من معانيها – هي "نظام من العلاقات الثابتة الكامنـة خلـف بعض التغيرات" [٨٧].

ولتوضيح الطبيعة الإجرائية للمـنهج البنيـوي فـي التفرقة بين البعدين التزامني والتعاقبي نقول: إن دراسة لغـة ما فيه نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يسمى التـزامن، أما دراسة المتغيرات المتحققة في اللغـة ومتابعتهـا خـلال الزمن فيسمى التعاقب.

وبعبارة أخرى فإن "التزامن" هو الدراسة في فتـرة من الزمن يكون فيها المجموع الكلـي للتغيـرات الحاصـلة ضئيلاً جدا ينحصر في الحدود الدنيا، أما التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كـل عنصـر محـل العنصر الآخر بمرور الزمن [٨٨].

من هنا يرى سوسير أن دراسة علم اللغة التزامنـي هي وحدها التي تقودنا إلى الكشف عن بنية اللغة ونظامهـا المستقر وأن الدراسة التعاقبية لا يمكن تحقيقها إلا بالاعتمـاد على علم اللغة التزامني.

ومن الجدير بالذكر أنه ليس مهما في المنهج البنيوي دراسة (العنصر) أو الكل، وإنما المهم هو الكشف عن شبكة (العلاقات) القائمة بين العناصر أو عمليات التأليف الحاصلة

بينها، ودراستها في تزامنيتها لاكتشاف آلية حركتها المنتجـة لنظامها.

ولعل السر في شيوع البنيوية ورواج كلمتهـا التـي أضحت كالعملة الممسوحة يرجع إلى أنها بدت وكأنها تحقيق لحلم العقل البشري الطويل وطموحه في وضع اليـد، علـى الموضوع واحتباسه في شباك نظامه العقلي. يقـول ميرلـو بونتي:

"إن هناك نظاما عقليا بأكمله قد أخذ يتحدد بظهـور مفهوم "البنية"، ذلك المفهوم الذي يلاقي اليوم من النجاح فـي كافة المجالات ما يدل على أن يشبع حاجة عقلية هامة (مـن حاجات عصرنا) [...] ولا غرو، فإن البنية لتكشف أمامنـا طريقًا جديدا ينأى بـالفكر البشـري عـن محـور "الـذات والموضوع" الذي طالما هيمن علـى الفلسـفة ابتـداء مـن ديكارت حتى هيجل" (٨٩).

لقد نبذت البنيوية الطريقة التقليدية – إذن، في النظر إلى العالم والأشياء من خلال محور الذات والموضـوع، أو الذات والوجود، أو الإنسان والتاريخ، مثلما نبـذت طريقـة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية ذرية، معلنـة

أولوية النسق أو (النظام) على العناصر، والكشف عن ثنائيات اللغة والكلام والتزامن والتعاقب والعلامة اللفظية.

ولعل شيوع البنيوية على هذا النحو الذي بدت فيه وكأنها (موضة) العصر لا يخلو من دلالة على خصوبتها واستجابتها لحاجات الإنسان ونداء العصر في اللغة والأساطير وعلم النفس والاجتماع ووسائل الإعلام والنقد الأدبي والأزياء وآداب المائدة وسائر العلوم الإنسانية الأخرى التي أصبحت على وعي (بسيميولوجيتها) الخاصة، ليتحول النظر إلى هذه الميادين على أنها لغة نظامها الكلي اللاشعوري وبنيتها الخاصة المستقلة، فللغة بنيتها، وللأدب بنيته، وللأسطورة بنيتها، وللنفس بنيتها، ومثلها العلوم الأخرى.

ولا شك في أن الروح العلمية التي لازمت البنيوية قد رافقها شيوع وسائلها العلمية ولغتها الخاصة المتمثلة في صيغ المعادلات الرياضية ونمط الأشكال والتخطيطات والرموز المعبرة عن الكشوف التحليلية الرائجة في الأبحاث البنيوية والدراسات في الصحف والكتب والمجلات.

وإذا كانت البنيوية قد استطاعت تحقيق نقلة نوعيـة في مجال الفكر والمعرفة الإنسانية بما غير من مسار الفكـر والفلسفة المعاصرة، فإنها لم تنجح من حملات الهجوم وسهام النقد لاسيما من لـدن أصـحاب الفكـر الماركسـي. فمـن الملاحظات المهمة التي أخذت على البنيوية في مجال النقـد أنها اعتسفت تطبيق نموذج لغوي قبلي مستجاب من ميـدان اللغة لتطبقه على حقل آخر تقيسه عليه، وليصـبح المـنهج النقدي فيما بعد أسيرا لهذا النموذج اللغوي المعد سلفًا.

ومن هذه الملاحظات أيضا أن المنهج البنيوي منهج تعميمي يعجز عن إبراز السمات الخاصة للخطـاب الأدبـي ويمحو الطابع الفردي لها، حين يصب اهتمامه على دراسـة الهياكل الكلية والرسائل الكلامية الخالية من نـبض الإبـداع ليتحول إلى نزعة شكلية. من هنا نفهم قولة "ميشيل فوكو":

"البنيوية" هي من أجل الآخرين" أي من أجل أولئـك الذين يرون الغابة، ولا يرون الأشجار" [٩٠].

ومما وجه للمنهج البنيوي أنه منهج يشل فاعلية كـل من المبدع والناقد ويجعلهما خاضعين لمشيئة جبرية صارمة محددة سلفًا ومتمثلة في فكرة النظام وبنيته المقيسة على بنية

النموذج اللغوي، مما يجعل هذا المنهج ينطلق من نظرة سابقة للعملية الإبداعية ويؤدي بنتائج تحليلاته إلى التشابه أحيانًا [٩٢].

لقد أخذ على البنيوية أنها أنعشت الوهم بإمكانية مكننة البنية وتفكيكها، من جراء النزعة الوصفية التي أغفلت حركة الزمن التاريخي لتكون هذه البنية، وإعادة تركيبها، انطلاقًا من عناصرها المحللة [٩٣]. كما أخذ عليها إقامتها تعارضا بين التزامن والتعاقب، برفضها المنظور التاريخي وإعلائها الثبات على الحركة والبنية على التاريخ والمقولات (المورفولجية) على المقولات (التطورية)، لتبدو البنية عندهم نسيجا من الأشياء المتقابلة المكملة لبعضها البعض أكثر منها نسيجا من التناقضات.

ويبقى رفض المنهج البنيوي المنظور التاريخي والنزعة الإنسانية من أكثر مظاهر هذا المنهج تعرضا للنقد والجدل والاتهام. فمن المعروف أن البنيويين عدوا المنظور التاريخي في الدراسة وإدراك التاريخ ضربا من ضروب الوهم الناتج أصلاً من الخوض فيما هو مشكوك فيه وغير

يقيني، داعين إلى الاستعاضة عنه بدراسة البنيات التي تقودنا في رأيهم إلى البحث العلمي الحقيقي.

وقد ترتب على هذا المنطق البنيوي القول (بموت التاريخ) و(موت الفلسفة) و(موت الذات) أو (موت الإنسان) الذي رأى فيه عدد من المفكرين إفرازا من إفرازات المجتمع التكنوقراطي المعاصر الذي أصبح يخطط للإنسان كل شيء وتعبيرا (أيديولوجيا) عن نزوعه نحو التخلي عن دوره الحقيقي بوصفه "فاعلاً تاريخيا" [(٩٤)]، مما حدا بعدد من الفلاسفة والنقاد إلى التساؤل عن مستقبل هذه الحركة في الحضارة البشرية. بل لقد رأى بعضهم في هذه الحركة محض "أداة ذهنية قد شاء المجتمع القمعي اللجوء إليها من أجل تخليد نماذجه المتحجرة" [(٩٥)].

وممن رفض فكرة استلاب البنية للإنسان في المنظور البنيوي وذكر بأولوية الإنسان، مبدع النماذج العلمية وبانيها "سيباغ" الذي رأى "أن الإنسان هو منتج كل ما هو إنساني... والبشر هم الذي يخلقون اللغات والأساطير [...] والمجتمعات" [(٩٦)].

ولا يختلف هذا الموقـف عـن موقـف "بياجيـه"، الفيلسوف الفرنسي الذي كشـف بطـلان مـزاعم البنيويـة وتناقضاتها حين قال: "وما دام الإنسان هو دائما الذي يتكلم – حتى حين يعلن بضمير المتكلم أن الإنسان قد مات – فستبقى "اللغة" دائما هي لغة الإنسان، وسيبقى "النظام" نفسه مجـرد "صنيعة بشرية"، حتى ولو اتخذ طابع شيء قد انفصل عـن الإنسان وارتد ضده! وإذن ففيم الزعم بأن "الإنسان هو مجرد تجعيدة صغيرة على سطح بعض الرمال" (٩٧).

أما الفيلسوف الفرنسي "روجيه غارودي" فقـد نقـد البنيوية من منظور فلسفي حين كشف عن قيام البنيوية على إيلاء العناية بالأشكال على حساب الجوهر، إذ ليست الكينونة المقولة الأساسية عند أصحابها بل علاقاتها وليست الأجـزاء والعناصر مهمة بل الهياكل والكليات، فلا معنى للعنصر إلا في ضوء علاقاته المكونة لـه، ولا تعريـف للوحـدات إلا بعلاقاتها، فهي من هنا أشكال لا جواهر.

وعلى الرغم من أنه من غير الإنصاف إرجاع تألق المد البنيوي وتمكنه إلى ما يقوله بعض خصومه مـن عقـم الفلسفة الجامعية (التقليدية) في فرنسا وقتئذ، وإلـى ضـعف

الاتجاه الوجودي، فإن تحول بعض أقطاب البنيوية ومنظّريها كـ"ألتوسير" و"بارت" و"تودوروف" عن البنيوية إلى حركات واتجاهات أخرى يؤكد الرغبة في الانعتاق من أسار المنظور الوصفي (الشكلي) إلى رحاب اتجاهات أخرى [٩٨] غير قابلة للتحديد كالسيميولوجيا والتأويل والتفكيك والنقـد الحـواري وجماليات القراءة ولذة النص التي تجعل المعرفـة احتفـالاً والخطاب النقدي نصا. وفي ذلك يقول "رولان بارت":

"إن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم، مـن شـدة الشبع أو من شدة الجوع، وهذا التقويض للسانيات، هو مـا أدعوه من جهتي سيميولوجيا" [٩٩].

لقد شهدت البنيوية اتجاهات كان لها أثر واضح فيها، منها جهود "بروب" في تحليل الحكاية الخرافيـة (الشـفاهية) تحليلاً موضوعيا، متوصلاً إلى تحديد قـانون عـام يمكـن تطبيقه على واقع الحكاية الشعبية لدى الشعوب عامة للكشف عن بنيتها. أما أبرز تيارات البنيوية فيمثلها ما عـرف فـي البنيوية بتيار "البنيوية التكوينيـة" أو "التوليديـة" لمؤسسـه "لوسيان غولدمان". وهو التيار الذي حاول تجـاوز مفهـوم البنية المغلقة للنص وعزله عن سياقه الاجتماعي بالسعي إلى

توكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله والجدل الحاصل بينهما والبحث عن الدلالات الفكرية والاجتماعية لبنية النص الأدبي. ومن قبيل هذه التنويعات أيضا ما فعله "جاك لاكان" في ميدان علم النفس البنيوي وما حققته "جوليا كرتيفا" من جهود متميزة في الدراسات البنيوية النازعة صوبة السيميولوجيا. ومع ذلك فقد واجهت البنيوية منذ منتصف الستينات حملة من المراجعات النقدية العنيفة، تركزت في التشكيك في الكفاية المنهجية في سائر فروعها، لتتحول إلى تيار نقدي يتصدى للنزعة الوصفية المجردة والنموذج اللغوي المعمم على مختلف حقول العلم والمعرفة، ومنها أحداث أيار الشهيرة في فرنسا عام ١٩٦٨ التي قادها الطلبة وكان لها الأثر الحاسم في وقف المد البنيوي وبدء ثورة السيميولوجيا [١٠٠].

٣- منهج التفكيك:

يبدو مصطلح التفكيك Deconstruction مضللاً في دلالته المباشرة، لكنه في دلالته الفكرية العميقة يكشف عن ثراء وغنى خصبين. ففي الوقت الذي يوحي في دلالته الأولى بالتهديم والتخريب والتشريح المقترن بالأشياء المادية،

فإنه في مستواه الآخر، يدل على تفكيك الخطابـات والـنظم الفكرية، على إعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً إلى البؤر الأساسية المتضمنة فيها [١٠١].

ولعل هذا هو ما جعل "دريدا"، مؤسس الاتجاه يـرى في التفكيك حركة بنائية وضد البنائية في آن معا. فنحن كما يرى ديريدا "نفكك بناء أو حادثًا مصـطنعا لنبـرز بنيانـه، أضلاعه، أو هيكله كما قلت، ولكن نفك في آن معـا البنيـة التي لا تفسر شيئًا، فهي ليست مركزا، ولا مبدأ ولا قـوة أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل [١٠٢]. هكذا يبدو النص التفكيكي نصا لا أصل له ولا نهاية وذلك متأتٍ من كونه حلقـة مـن سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجـع، ولعبـة حرة للدالات منفتحة بتعدد القراءات.

لقد كان المنطلق الأساس للتفكيك هو تقويض فكـرة الحضور التي كرستها الحضارة الغربية من قبل، بغية فسـح المجال لإحلال فكرة الاختلاف والتعدد.

ولعل من الجدير بالذكر القـول إن هـذا المنطلـق التفكيكي نشأ عن نقد "ديريدا" للحضارة الغربية التي وجـدها مجسدة نظام الحضور والتعالي القمعي المركزية الخاصـة.

فقد رأى ديريدا أن الفكر الغربي المعرفي برمته كان أسـيرا ما سماه بـ(ميتافيزيقيا الحضور) التي قـادت إلـى نتـائج خطيرة على المستوى الحضاري والسياسـي والاقتصـادي والعرقي جميعا، فكرست الفردية بدلاً من التعددية، والوحـدة بدلاً من الاختلاف والكلام بدلاً من الكتابة (١٠٣).

من هنا يكشف ديريدا عن تجليات هذا التصور فـي الفكر السياسي الغربي وإنتاجه نظاما سياسيا كرس مركزيـة خاصة به، بدت أوروبا معه مركز الحضارة، بل والمركـز الاقتصادي والفكري والسياسي والعسكري الذي لا يرتضـي المنافسة فضلاً عن امتلاكه الوسائل العسـكرية والإعلاميـة وتهيئته الظروف المناسبة لإخضـاع المراكـز الحضـارية الأخرى لسطوته وتهميشها، جاعلاً من نفسه النموذج الأمثل الذي ينبغي أن يحتذى (١٠٤).

ويرى "ديريدا" أن من نتائج هـذا المـنهج الخـادع إشاعة أسطورة الرجل الأبيض وتفوقه وعلمية الفكر الغربي وأفضلية البني السياسية الغربية على مثيلاتها، مـع السـعي المنظم لتقويض الحضارات الأصيلة، إما بإبقائها ضمن دائرة التبعية أو بتجزئة قوتها البشرية والمادية والروحية وفـرض

النموذج الفردي عليها وتعميم هذه الفكرة بوساطة الاستشراق أو الأعلام.

ومما يلحظه هذا المفكر الغربي سعي هذا النظام إلى فرض حضوره وتعاليه القمعيين، وتقويضـه أيـة محاولـة لإنشاء مركز حضاري بـديل، سـواء بـالغزو والسـيطرة الاستعمارية أو بخلق روح التبعية للنظام الاقتصادي العالمي عن طريق المراكز الإعلامية لتحليـل المعلومـات وإعـادة صياغتها وفق برامج وأهداف محددة، وبثهـا بمـا يـتلاءم والتوجه الحضاري والأوربي [١٠٥].

ومثلما كان الأدب حقلاً من حقول المنهج البنيـوي، فإنه أضحى أحد حقول منهج التفكيك ومجالاته التطبيقية. فمن المعروف أن الهدف الأساسي والمنطلق المركزي لهذا المنهج هو تفكيك النظم الفلسفية والنظر فيها نظرا فاحصا عميقًا من شأنه الكشف عن مواضع الحضور لتهديمها وإعادة بنائها من جديد.

ويشترك التفكيك وجود نوع من العلاقة بين القـارئ والنص، أساسها الرغبة والعشق، تكون فيه اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة.

ولعل من بين الدلالات المهمة لهذه الممارسة تحرير الخطاب الأدبي من أغراضه المحددة والإعلاء مـن شـأن التعدد والاختلاف في المعاني بقدر ما تكشف عما هو مغيب منها.

إن من الأهداف الأساسية التي سعى إليهـا التفكيـك منح اللغة دورا حرا بوصفها متوالية لا نهائية لتعدد المعنـى واختلافه. وقد كان لهذا أثره الواضح ولاسيما في الخطـاب الأدبي، في إثراء فعالية القراءة، لما أضفى على المدلول من خاصية التخصيب والمحاورة مع القارئ واتسـاعه نتيجـة لذلك، كما تتضاعف دوائر الماء الساكن كلما ألقي فيها حجر. فمع التفكيك ليس ثمة تقيد بمعنى محدد ثابـت، بـل توالـد للمعاني التي لا تعرف الاستقرار والثبات، وهو توالد يشـبه توالد الأجنة التي تشكل بؤرا دلالية وحقولاً شاسعة لا يمكـن تثبيت حدودها، إذ هي محكومة أبدا بحركة أفقية وعمودية لا نهاية لها، ينتج فيها الدال دالاً آخر في حركـة متواصـلة لا نهائية من التخالف والتفكيك لا التوافـق والتجميـع، دون أن يتيح سيل الدالات لمدلول ما إن يفرض حضوره أو يتعـالى على سواه أو يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر [١٠٦].

وإذا كان من الحق القول إن منهج التفكيك قد هضم كشوفات المنهجيات الحديثة السابقة عليه واستوعبها، فإن من الحق كذلك القول إنه كان ثورة على تلك المنهجيات وتجاوزا لها. فقد كان التفكيك ثورة على المناهج (البيوغرافية) التقليدية وعلى طروحاتها التي وجدها ساذجة، سواء منها التاريخية أو "السوسيولوجية" أو "السايكولوجية" أو سيرة المؤلف، كما كان ثورة على النزعة الوصفية للمنهج البنيوي بعد أن رفض استراتيجيته في البناء داخل النص، ليضع نفسه في موضع آخر، بين ما هو خارج النص وداخله، موضع يقوم على رؤية جدلية للداخل والخارج. فالقراءة الباطنية والقراءة التفسيرية المتوسلة بـ(البيوغرافيا)، كلاهما عنده، تبقى على شيء ما يظل ناقصا دائما فيهما [١٠٧].

ولا شك في أنه كان لمنهج التفكيك واستراتيجيته المتميزة في قراءة الخطاب أثر كبير في الحقلين الأدبي والنقدي معا، فضلاً عن أثره في الحقول المعرفية الأخرى. فلقد قدم التفكيك نفسه بوصفه طريقة نظر مختلفة للخطاب والخطاب الأدبي، هدفه تحرير عمل المخيلة القرائية، بغية الوصول إلى آفاق بكر للعملية الإبداعية [١٠٨].

ومن الآثار المتميزة لهذا المـنهج، نظرتـه بالغـة الأهمية للغة وعده العلم والفلسفة والطبيعة والحقيقـة نفسـها ناجحا للغة فحسب، وكذلك النص الذي رأى فيه "كل ما يلفظ باللغة". أما اللغة الأدبية فقد رأى فيها اختلافـًا عـن اللغـة القياسية، فهي لغة استشرافية هدفها إثارة الانفعال لا تقريـر الوقائع، وهي لغة تنزاح عن معيارية اللغة العادية (١٠٩).

ولعل ما يتصل بهذه الاستراتيجية، إعلاء التفكيك من مقولة الاختلاف والتعدد، في مقابل سيادة مقولات الحضـور والتمركز والوحدة والدلالة المتعالية في المناهج السابقة عليه، مما جعل من التفكيك منهجا تأويليا.

ومن آثاره الأخرى أنه فك أسار المعنى عن التقيـد والثبات، بقوله التعدد والاختلاف من جهة ومنحه اسـتقلالية عن مؤلفه الأصلي ومؤثراته (البيوغرافية) الخارجيـة مـن جهة أخرى، وتخليصه إياه من الارتباط بأيما غرض خارجي مقصود أو بنمط ما من أنماط القراءة، مما كان له أكبر الأثر في منح الخطاب عامـة والخطـاب الأدبـي خاصـة قـوة واستقلالية.

من هنا، لم يقتصر تأثير ديريدا ومنهجـه التفكيكـي على الفكر الفلسفي وحده وإنما امتد إلى علم الاجتماع وعلـم النفس و(الأنثروبولوجيا) والنظرية السياسية والنقـد الأدبـي واللاهوت وغيرها من حقول العلم والمعرفـة، وإن كانـت الفلسفة أكثر هذه الحقول إفصاحا عـن اسـتراتيجيات هـذا المنهج [١١٠].

ولعلنا، نحن العرب وشعوب العالم الثالث، المسـتلبة المستغلة، نجد في منهج التفكيك ومنطلقاته صدى لما نحسـه ونفكر فيه، ذلك أن هذا المنهج فـي توكيـده علـى التعـدد والاختلاف وإلغاء الحضور والتعالي، إنما يهدف إلى تقويض نماذج الحضور التي تستند إليها الحضارة الغربية ويتيح من ثم إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنمـوذج الغربـي، نظما وأهدافًا.

لكن منهج التفكيك لم يكـن بمنـأى عـن الطعـون وضروب النقد والاتهامات التي وجهت إليه؛ ومنهـا: نفيـه الإقرار بوجود يقين ما، وإرسائه دعائم الشك في كل شـيء بدلاً من ذلك. ومنها أن الكشوفات التي تتمخض عـن آليـة

اشتغاله الشاقة تظل كشوفات ذاتية، فردية، بحكم بقائها مرهونة بحركة النص المحورية حول الألفاظ.

إلى جانب هذا، فإن ثمة من يرى أن التعويل على لغة النص وحدها في المنهج التفكيكي والاستغناء عن رؤية العمل الأدبي في ضوء مرجعيته من شأنه أن يؤدي إلى ضمور النص الأدبي الذي لا يعود قابلاً للاكتشاف إلا ضمن كيانه الخاص المتمثل في حضور علاماته، وهي الرؤية التي كثيرا ما ألح عليها مؤسس المنهج بقوله: نحن نفكر بالعلامات فقط [١١١].

٤- جمالية القراءة والتلقي:

من المعروف أن مبالغة المناهج النقدية (البيوغرافية) في الاهتمام بسياق الظاهرة الأدبية وإيلائها العناية الأكبر على حساب بنية النص قد أدى إلى ردود فعل أفضت في النهاية إلى ظهور مناهج واتجاهات نقدية محايثة تتخذ من النص ردود فعل أفضت في النهاية إلى ظهور مناهج واتجاهات نقدية محايثة تتخذ من النص وبنيته الداخلية منطلقًا لها وغاية، ترفض معهما النظر في السياق الإنتاجي للظاهرة

الأدبية أو ظروف منشئها. ومن هذه الاتجاهات: الشكلانية الروسية، والنقد الجديد، والسيميولوجيا والبنيوية.

ولعل البنيوية كانت أكثر المنهاج النقدية مضيا نحو النظر إلى النص الأدبي ومقاربته، بوصفه بنية مغلقة، مكتفية بذاتها، لا علاقة لها بالذات المنتجة ولا بسياق الإنتاج. وهو ما أعان على تشكّل اتجاه نقدي أراد له أصحابه أن يكون تحديا لهيمنة تلك الاتجاهات النقدية المتجهة صوب النص وإعلاء سلطة بديلة هي سلطة (القارئ)، متلقي النص الذي وجدوا معه أننا لا يمكننا الحديث الجدي عن حقيقة النص بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في صنعه.

من هنا يمثل اتجاه نظرية القراءة واحدا من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات نقد الأدب، إذ أثار المنطق العلمي والنزعة العلمية المتطرفة للبنيوية ردود فعل أسهمت في ظهور عدد من الاتجاهات النقدية، كان اتجاه القراءة أحد هذه الاتجاهات.

ظهر هذا الاتجاه النقدي الجديد الذي عرف باتجاه "جمالية القراءة" أو "جمالية التلقي أو التقبل" أو "نقد استجابة القارئ" أو "نظرية الاستقبال" أو "نظرية التأثير" أو "نظرية

التلقـي [***]. ظهـر هـذا الاتجـاه أول مـا ظهـر فـي "Constance" بألمانيا الاتحاديـة علـى يـدي الناقـدين الألمانيين "هانز روبرت ياوس" و"ولفجانع آيزر" في نهايـة الستينات من هذا القرن. فقد أراد هذان الناقدان تحديد مفهوم جديد للمقاربة يحصر همه في تعرف الطريقة التي يتم تلقـي النصوص الأدبية وعلى ظروف هـذا التلقـي ومسـتوياته وأنماطه، ليشكلا فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة، أحدهما ويسمى بـ"نظرية التأثير والاتصال" ويمثله آيزر الذي يؤكد على دور القارئ والنص معا. وهو اتجاه تأثر فيه أكثر مـا تأثر بظاهرية "هوسرل".

أما الثاني فيمثله "ياوس"، وهو الاتجـاه المعـروف بـ"نظرية التلقي والتقبل" الذي يؤكد على دور القـارئ فـي خلق المعنـى الأدبـي التـي تـأثر فيهـا بـ(غـادامير) و(شلامرماخر) و(هيدجر)، مما يجعـل (القـارئ) القاسـم المشترك بين اتجاهي كل من هذين الناقدين [١١٢].

هكذا سعى الاتجاه إلى بلورة خطاب نقـدي يحتفـي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ، انطلاقًا من إيمان بمـا للقارئ من أثر فاعل مهم في صياغة العمل الأدبي، وتكريسا

الرؤية ترى في القراءة فعالية تسعى إلى إعادة كتابة الـنص المنتج للقراءة، وذلك عن طريق استبدال دراسة النص الأدبي من خلال المرسل (المؤلف).

يرى ياوس مثلاً أن المقاربات النقدية السـابقة إنمـا كانت تحرم الأدب من بعد يعد ملازمـا لطبيعتـه كظـاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر الذي ينتجـه فـي الجمهور والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور بعد تلقيه إياه، وذلك لإهمال تلك المقاربات جمالية التلقي وتركيز اهتمامهـا على جمالية الإنتاج.

وإذا كان "رولان بارت" من أكثر النقاد تغنيا بنهايـة سلطة البنيوية عن طريق دعوته إلى منح القارئ سلطة خلق النص، بفتح النص على لعبة لا حد لها من الاحتمالات، فإن اتجاه "جمالية القـراءة" يعتمـد فلسـفيا علـى الظاهراتيـة "الفينومينولوجيا" وعلى جهود علم التأويـل "الهرمينوطيقـا" ولاسيما في وصفهما عمليـة القـراءة مـن خـلال وعـي القارئ[١١٣].

والظاهراتية فيما بعد اتجاه فلسـفي يـربط المعنـى بالكينونة ويسعى إلى منح المتلقي دورا مركزيا في تحديد هذا

المعنى، فالشخص في هذه الفلسـفة مصـدر كـل المعـاني وأصولها، وأنه "لا يوجد شيء من دون شخص ولا شـخص من دون شيء" (١١٤).

ويرى "هوسرل" فيلسوف الظاهراتية أن الموضـوع الخاص بالبحث الفلسفي هو محتويات الشعور أو مضـامينه وليست موضوعات العالم الخارجي. أما غادامير الذي تستند إليه نظرية القرءة أيضا، فيرى أن الحقيقة لا تظهر من خلال العمل المنهجي بتصوراته وقواعده الصارمة، وإنما تتجسـد في "الفن" بوساطة "الفهم" الذي يستند إلى الذات المتلقية بعـد تشبعها بلغة الخطاب، فـ"الحقيقة الكاملة للفن تبتدي بوصفها (لعبة) تندمج فيها الذات والعمل الفني معا (...) إذ لا سـبيل إلى التفكير في العمل الفني بدون التلقي، والذات المتلقيـة لا تبقى إزاء العمل الفني في استقلال منفصل" (١١٥).

ولا شك في أن رؤية "نظرية القراءة" النص موصولاً بالقراءة ومرتبطًا بردود فعل القارئ الذي يباشر النص وينقله من حيز الإمكان إلى حيز التحقق أو على لغة الفلاسفة، مـن حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، تجعل هذه الرؤية من هذا الاتجاه النقدي شديد الارتباط بـ"الظاهراتيـة"، فـي

توكيدها على دور الذات الواعية في تفسير الماهيـة وخلـق المعنى الأدبي.

إن القول بمباشرة القارئ النص يترتب عليه القـول بقيام هذا القارئ بتخمين علاقات الـنص المباشـر ومـلء فراغـات وتقـديم اسـتنتاجات عنـه وفحـص مشـاعره الباطنية[١١٦].

يذهب أصحاب هذا الاتجاه الجديد إلـى أن العمـل الأدبي مستويين، الأول: مستوى النص كما أنتجـه مؤلفـه، والثاني: مستوى تلقي القارئ له. وهو تلاق يكسـب الـنص معناه ويمنحه تجدده الدائم الذي يأتي ثمرة لاتحاد أمرين هما (أفق انتظار النص) المفتـرض أو (السـنن الأول) و(أفـق انتظار القارئ) أو(السنن الثاني). فالنص بناء متكامل بذاته، والمعنى بنية منجزة في داخله، والقارئ هـو الـذي يقـوم بإخراج هذه البنية المستترة محملة بإشارات النص نفسه[١١٧].

لقد قاد هذا التصور إلى نتيجة مفادهـا أنـه ليسـت للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهـائي، إذ يظل منطويا على إمكانات دلالية يقتضي تحققهـا مسـاهمة

القارئ ومحاورته النص الذي يكتسب (النص) مع كل قراءة جديدة دلالة جديدة. يقول "رولان بارت":

"لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنه يفـرض علـى القراء العديدين معنى واحدا فيه، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القـارئ الواحـد معـاني عـدة فـي متجـدد اللحظات(١١٨).

ويعزو أصحاب "نظرية القراءة" اخـتلاف قراءاتنـا الأدبية وتأويلاتنا إلى اختلاف طرائقنا في القراءة وتطبيق كل منا الشفرة التي ينتج فيها النص عن طريق ما أسموه بمـلء الفراغ الكائن في النص.

إن عملية القراءة لدى هـؤلاء النقـاد ليسـت فـي محصلتها النهائية سوى حوار جدلي خلاق بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية كما يجسدها النص، من خـلال وسيط مشترك بين المبدع والمتلقي هو الشكل الفنـي الـذي يبدو أكثر حيادا وثباتًا، إذ لولا هذا الثبات النسبي لما أمكـن لعملية الفهم والتلقي أن تكون ممكنة ومتكررة من جيل إلـى جيل، برغم اختلاف دلالات هذا الشكل من جيل إلـى جيـل

ومن عصر إلى آخر تبعا لتغيـر أفـق المتلقـي وتجـارب المتلقين[119].

هكذا تبدو عملية إنتاج المعنى لدى أصـحاب هـذا الاتجاه مرتبطة بالتحقق الذي يمارسه المتلقي "عندما تتحـول المنظورات المختلفة التي يقدمها (النص) للقارئ إلى علاقـة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهـات نظـر القارئ المخططة كذلك" [120].

لكن إناطة المعنى الأدبي واكتشافه، بالقارئ لم تكـن لتعني عند أصحاب نظرية القراءة إسقاط الرؤى على النص جزافًا أو التنكر لمعطيات النص الموضوعية.

لقد أفاضت الدراسات المتصلة بجماليات القراءة في تصنيف أنماط القراءة وأنواع القراء حسب اخـتلاف زوايـا النظر والمستويات والتصنيف.

ومن أبرز مجالات دراسة هذا الاتجاه البحـث فـي (سوسيولوجية) القراءة وكشفها عـن حقيقـة أن النصـوص الواحدة لا تشتغل بالطريقة نفسها إذا ما انتقلت إلى سـياقات سياسية وإيديولوجية وجغرافية مختلفة عن سياقاتها الأصلية، فضلاً عن أنها لا تنتج القراءات التي انتجت حـين يقرأهـا

ويؤولها قراء مختلفـون عـن القـراء الأصـليين عمريـا واجتماعيا وثقافيا ولغويا [١٢١].

لقد كان لهذه الدراسات وغيرها الأثر الكبيـر فـي البرهنة على أن القراءة ظـاهرة اجتماعيـة وإيديولوجيـة، مرتبطة على الدوام بسلم القيم الجماعية، وأن الجمهور لـيس كتلة متجانسة، بـل تتـدخل المصـالح الفئويـة والطبقيـة المتعارضة لتفرض نفسها على مستوى القراءة.

أما على مستوى البحث في طرق القراءة من حيـث شكلها، فقد قسمت أحيانًا إلى ثلاث طرق هي:

- طريقة القـراءة الظاهراتيـة: وترصـد أفعـال الشخصيات واستنساخها للأحداث الروائية كما تتجلـى فـي النص دونما تقويم نقدي.

- طريقة القراءة التماهية: وتتسم بالتأييد أو الشـجب لمواقف الشخصيات.

- طريقة القراءة التحليلية التركيبية: وتتسم ببحثهـا في العلاقة السببية بـين الأحـداث بغيـة تفسـير مواقـف الشخصيات دون تأييد أو شجب.

أما البحث في أنماط القراء وتصنيف فئاتهم، فقد بـدا أنها تتوزع على ثلاث فئات هي:

- القارئ العادي، الذي يكتفي باستهلاك العمل.
- القارئ الناقد، الذي يتخذ من العمل مادة للتحليـل والتأمل.
- القارئ الكاتب نفسه، الـذي يعـد عملـه بمثابـة فسيفساء من النصوص التي سبق له أن قرأها [١٢٢].

ولا يخلو بحثهم في ظروف القـراءة والقـراء مـن أهمية كشف عنها أبحاثهم التي أكدت تأثر القراءة عند القراء باختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية ونشـاطاتهم المهنيـة وظروف إقامتهم وواقعهـم الأسـري والظـروف النفسـية والاقتصادية والمناخية التي يعيشون في ظلها.

ويحتل مفهوم "موجهات القراءة" مكانة أثيرة في نقـد أصحاب نظرية القراءة، فيها نصل إلى أعماق النص وإلـى تعرف ما عرف عنـدهم بمصـطلح (البـؤرة المولـدة) أو (النواة).

يتخذ أصحاب نظرية القراءة من الفضـاء الكتـابي للنص مسـرحا لاستقصـاء تلـك الموجهـات وتجلياتهـا.

والمقصود بالفضاء الكتابي، فضاء الورقة الذي يتحدد عنـد الناقد "جيرار جينيت" بالعنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية والداخليــة، وكلمــات الإهــداء، والمقــاطع المختــارة، والملاحظات، وكلمة الناشر، وتقنيات تصميم الغـلاف مـن صور ولوحات، وهي جميعا عناصر ذات دلالـة خاصـة، تشكل علاقات تأويلية في قراءتنا النصية التي ينبغي أن نعيد في ضوئها بناء النص وتشكله [١٢٣].

ولعل من أبرز النتائج التي كشـفت عنهـا أبحـاث نظرية القراءة تصورها النص في هيئـة متسـمة بالتعـدد والتحول الدلاليين، القابعين بانتظار القراء الـذين يمنحونـه أدبيته بمباشرتهم له، مما رد الاعتبار للقارئ بعد زمن مـن إعلاء سلطة الذات المنتجة للنص تـارة ولسـياق الإنتـاج أخرى.

إن مفهوم تعدد القراءة عند أصحاب هذا الاتجاه من شأنه أن يسهم في إكساب النص الأدبي حيوية في كل عصر ومكان، ليظل حيا خالدا، مهما اختلفت مناهج دراسته وتباينت الرؤى وتعدد القراء.

ولعل الصفة الجدلية التي منحها هؤلاء النقاد لطبيعة العلاقة بين النص والقارئ تظل واحدة من أكثـر الركـائز أهمية في دعوتهم. فثمة سلطتان متداخلتان، تؤثر كل منهمـا في الأخرى "فالشعور الموجود لدى القارئ سـيقوم بـبعض التعديلات الباطنية لكي يتلقى ويطور وجهات النظر الغريبـة التي يقدمها النص في أثناء القراءة. وينتج عن هذا الوضـع احتمال تعديل وجهة نظر القارئ نتيجة اسـتبطان العناصـر غير المحددة في النص والتفاوض معها وتحقيقها." (١٢٤).

وهكذا لم يعد "المرسل إليه" وهو قارئ العمل الأدبي تلك الذات السلبية أو "المفعول به" الذي يقع عليه فعل الكتابة فيؤثر فيه، بل أصبح "فاعلاً" ديناميا يؤثر في النص ويصـنع دلالته (١٢٥)، لتغدو سيرورة القراءة محصلة متفاعلة ومثمرة بين نصين إبداعيين هما نص القارئ ونص الكاتب. وبهـذا يبدو موقف القارئ في هذه النظرية موقفًا جماليا ينقل سلطة المعنى الأدبي من المؤلف والنص إلى القارئ.

لم تخل دعوة "جمالية القراءة" من مآخذ وملاحظـات وجهها إليها خصومها، منها؛ أن هذه الدعوة لا تختلف فـي جوهرها كثيرا عن دعوة أصحاب المنهج التاريخي، وأن كل

ما فعلته أنها استبدلت بـ"أسطورة الكاتب"، المؤلف "أسطورة القارئ"، المتلقي الجديد، مما لا يعدو أن يكون استبدال "وهم" بـ"وهم" آخر.

ومن المآخذ الأخرى أن هذه الدعوة ليست في حقيقتها سوى دعوة اتجاه "النقد الجديد" الذي تزيا بزي جديد، مستبدلة القارئ بالمبدع، وآليات القراءة والتأويل بآليات الإبداع والتشكيل. ومنها أيضا أنها بإعلائها من سلطة "القارئ" العارف، وإطلاقها حريته في مباشرة النص واستكناه دلالته، إنما تضعنا وجها لوجه أمام المحظور وتعود بنا من جديد إلى ما يشبه أن يكون انطباعية جديدة [١٢٦].

ثالثًا: مناهج واتجاهات أخرى:

١ - النقد الانطباعي (التأثري):

تصنيف الانطباعية في النقد الأدبي ضمن دائرة الاتجاه الذاتي، وذلك لاتصالها اتصالاً وثيقًا بذات الناقد، واعتمادها على التذوق الشخصي للنص الأدبي اعتمادا أساسيا، ورفضها ربط الأحكام النقدية بأي من القواعد أو الأعراف أو القوانين.

من هنا جاءت تسمية النقد الانطباعي بـ (التـأثري) عند طائفة من النقاد والأدباء والمترجمين.

يستند أصحاب الاتجاه الانطباعي في النقد إلى النص الأدبي في التحليل والتقويم، متخذين من تأمل هـذا الـنص وانعكاسه في ذواتهم مقياسا أوحد لنقدهم، منطلقين في ذلـك مما يحدثه من أثر في نفوسهم وما يحرك فيها من أحاسيس، ويثير من رغبات وأحلام، ويدغدغ من مثل جماليـة عليـا، ويحدث من متعة نفسية. ليصبح النقد عندهم في النهاية وصفًا لردود أفعال الناقد الذاتية حيال النص، وتدوينًا لها، ووصـفًا لمظاهر الرضا والسرور، الميل والنفور لدى هذا الناقد ممـا يقرأ ويتأمل.

من هنا يبدو الاتجاه الانطباعي وكأنه قراءة الناقد لما في نفسه وليس لما في نفس الكاتـب، أو لمـا فـي عملـه، وإعجابه بميوله وآرائه ومشاعره أكثر منه إعجابا بمـا فـي النص الأدبي [١٢٧].

إن النقد بهذا المعنى ليس سوى لقاء للكشـف عمـا يتداعى في ذهن الناقد من صور ومشاعر وذكريات حميمـة اتخذ من النص الأدبي مناسبة للتعبير عن ذاته.

ولقد ترتب على النقد الانطباعي جملة مـن الأمـور والنتائج منها أن هذا النقد ظل نقدا ذاتيا يتخذ شكل التفضـيل المبهم والحكم المطلق دونما تسويغ لتلك الأحكـام أو تعليـل للآراء أو التماس لأسباب أي منهما. كما ظل متباينًا، مختلفًا باختلاف النقاد وتباين شخصياتهم.

ويجدر القول إن الناقد الانطباعي لا يجد في العـادة جرحا من الجهر بتأثريته والكشف عن ذاتيته. فهو يعلن عن أنه ما يقين نقدي ممكن، وأنه ليس من سبيل من ثم لإقامـة أحكام نقدية على أساس موضوعي.

أما الناقد الجيد في رأي نقاد الانطباعية فهـو ذلـك الذي يحسن سرد مغامرات نفسه في وسط الروائع، ما دامت "اللذة التي يقدمها مصنف ما هي المقياس الوحيـد لجدارتـه" كما يرى أناتول فـرانس، أحـد أكثـر نقـاد الانطباعيـة شهرة[١٢٨].

يمكن عد النقد في مراحل نشأته الأولى عنـد الأمـم والشعوب نقدا انطباعيا وذلك من واقع نشأته الأولية وطبيعته الذاتية البعيدة عن التعليل والتفسير.

ولم يعدم أدبنا العربي منطلقات نقدية وقف فيها أصحابها إلى جانب الذوق الذاتي مجانبين العلم وحده وأحكامه الصارمة. إذ من المعروف أن النقد العربي منذ العصر الجاهلي وحتى منتصف القرن الثاني ظل نقدا فطريا يقوم على دعامة الذوق والانفعال بالأثر الأدبي إلى أن أدرك تطور العلوم فأفاد منها واستعان بوسائلها في دراسة الشعر ونقده، وذلك أثر انفتاح أبواب الثقافة والأخذ بأسباب الحضارة ودخول النقد مرحلة التأمل الجاد والتحليل العلمي الذي قاد إلى عدد من الآراء والاتجاهات السديدة المدعمة بالحجج والبراهين.

ولقد كان من أبرز مظاهر هذا النقد التأثري عند نقادنا إعلانهم أحكامهم النقدية بحق الشعراء استحسانًا واستهجانًا على أساس من الذوق الشخصي ودونما ذكر لقاعدة أو تعليل يدعم الحكم. كما أن من أبرز خصائص هذا النقد أنه يعكس نزعات الناقد ومشاعره تجاه الأثر أكثر من نظره في الخصائص الموضوعية الكامنة في ذلك الأثر وتقويمه.

من هنا رووا عن لبيـد قولـه: "أشـعر النـاس ذو القروح"[129]. ولقد فشا استخدام النقاد لأفعل التفضيل هذا في المفاضلة بين الشعراء حتى صار أمارة على نقدهم التـأثري وخصيصة مميزة من خصائص الأحكام غير المعللة.

ويدخل في طائفة هذه الأحكام قول الفـرزدق: "أنـا أشعر تميم (عند تميم)، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت" [130].

ومن ذلك أيضا ما رواه العتبي، قال: "أنشد مـروان بن أبي حفصة لزهير فقال: زهير أشعر الناس، ثـم أنشـد للأعشى فقال: (بل) هذا أشعر الناس، ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب، فقال: امـرؤ القـيس والله أشعر الناس" [131].

ولعل توكيد مروان حكمه الأخير يعكس مدى الحرج الذي ألفى نفسه فيه وهو يضطر إلى تبديل حكمة في كل مرة يتعجل فيها استخدام لوازم التفضيل المطلقة.

ومما روي عن الأحكام المشابهة التي قيل إن العرب أجمعت عليها، حكمها على قصيدة علقمة الفحل:

هل ما علمت وما استودعت متكوم... إلخ بالقول إنها سمط الدهر، ثم عودتها في العام الذي يليه، إذا جاءهم علقمة فيه بقصيدته:

طحا بك قلب في الحسان طروب... إلخ.

للحكم عليهما بالقول: هاتان سمطا الدهر [١٣٢].

ويروى عن عمرو بن الحارث أنه أثنى على قصيدة حسان بن ثابت التي يقول فيها:

لله در عصابة نادمتهم... إلخ.

بوصفها بأنها البتارة التي بترت المدائح [١٣٣].

ومن تلك الأحكام التأثرية قول أبي عبيـدة: "طفيـل الغنوي النابغة الجعدي وأبـو داؤد الأيـادي أعلـم العـرب بالخيل، وأوصفهم لها." [١٣٤]. وقول ابن سلام فـي علقمـة الفحل: إن "له ثلاث روائع جياد لا يفرقهن شعر" [١٣٥].

ويرسم ابن رشيق في كتابه "العمدة" صورة معبـرة عن الأحكام النقدية التأثرية حين يقول:

"قالت طائفة من المتعقبين: الشعراء ثلاثة: جـاهلي وإسلامي، ومولد. فالجاهلي: امرؤ القيس، والإسـلامي: ذو الرمة، والمولد: ابن المعتز (...) وطائفـة أخـرى تقـول:

الجاهلي: الأعشى، والإسلامي: الأخطل، والمولد: أبو نواس (...) وقال قوم: الجاهلي: مهلهل، والإسلامي: عمر بن أبي ربيعة، والمولد: العباس بن الأحنف..." [136].

والرواية الأخيرة تضعنا وجها لوجه أمام ما يمكن أن ينشأ عن النقد التأثري من فوضى وتناقضات بين الأحكام وذلك بسبب عدم انطلاقها من أسس وقواعد معلومة أو مسوغات ظاهرة بقدر صدروها عن عفو الخاطر وتعبيرها عن عواطف النقاد ومنطلقاتهم وأهوائهم.

ولعل بعض هذا كان وراء موقف الرسول (ﷺ) من الشعراء وشعرهم إن استحسانًا أو استهجانًا، مثلما كان وراء مواقف عمر بن الخطاب من شعر بعض الشعراء. فقد روى عنه مرة أنه سأل عمن قال:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

قلما قيل له: إنه النابغة، قال:

هذا أشعر شعرائكم [137].

وقد يصل الأمر بالنابغة إلى أنه يكاد يحكم للخنساء بأنها أشعر الجن والأنس [138]!

إن هذا اللون من النقد هو الذي جعـل ناقـدا كـابن الأثير يرى فيه خلوا من التعليل وافتقارا إلى الـدليل سـوى ذوق الناقد، مقرا بما لهذا الذوق من أهمية أكيدة ومعبرا عن نزعة لاإرادية.

"وهذا لا يحكم فيه غير الذوق السليم ولا يقام عليـه دليل" (١٣٩).

ومثل رأي ابن الأثير ما شـاع مـن رأي لإسـحق الموصلي، تداوله المحدثون كثيرا. وقد كان جوابا عن طلب المعتصم منه أخباره عن المعرفة بالنغم وبيان حـدودها، إذ أجابه بالقول: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفـة ولا تؤديها الصفة." (١٤٠).

وقد صارت العبارة فيما بعد مطية لممارسات نقادنـا الانطباعيين، من المحدثين الذين وجدوا فـي الأدب أيضـا أشياء كثيرة تحيط بها الذوق ولا تؤديها الصفة.

وليس من العسير إرجاع جانب مما كتبه الدكتور طه حسين إلى هذا النقد الانطباعي، مما كان له أثره في سـياق بلورة اتجاهات نقدية في مسيرة النقد الحديث وتحديد هويته.

ولا شك فـي أن للرومانتيكيـة، علـى المسـتوى التاريخي، دورا واضـحا فـي ظهـور النقـد الانطبـاعي وازدهاره، بما أتاحته من حرية للناقد فـي تفسـير العمـل الأدبي، إذ نظرت إلى نقده على أنه إبداع جديد وإلى شخصه بوصفه العنصر الذي يحتكم إلى معاييره الخاصة في تقـويم مسيرة الأدب، مما أفسح مجالاً واسعا لذاتية الناقد وتضخمها تحت دعاوي الغموض الأدبـي وتعـدد الـدلالات وانعـدام المقاييس الموضوعية [١٤١].

ومما لا يخلو من دلالـة أن يعـاد الاعتبـار للنقـد الانطباعي على يدي (لانسون)، أحـد أبـرز أعـلام النقـد الموضوعي في فرنسا، حين دعا إلـى أن نحسـب حسـاب الفارق الذي نقره في التمييز بين الـنص الأدبـي والوثيقـة التاريخية. وهو الاستجابة العاطفية في المنهج النقدي، ليكمل رأيه بالقول: "لن نعرف قط النبيذ بتحليله تحليلاً كيماويـا، أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقه بأنفسنا. وكـذلك الأمـر فـي الأدب، فلا يمكن أن يحل شيء محل (التذوق)" [١٤٢].

لكن الذوق الذي يقره "لانسون" ليس هو الذوق الذاتي الذي يمنحه الانطباعيون السلطة المطلقة التي تعـود بالنقـد

القهقري إلى حيث الفطرة والسذاجة، وإنما هو ذلك العنصـر الذي يتسلل في خبث إلى أعمالنا ويعمل من دون أن يخضع لقاعدة (****).

من هنا فلا بأس عند هذا الناقـد مـن أن نسـتخدم الانطباعي في قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها والحكم عليها بعد أن نجري عليها تهذيبا وتعديلاً يجعله لنـا فـي أربعـة شروط هي: عدم منح الحكم الانطباعي السـلطة المطلقـة، وتمييزه حدوده بوضوح، ومراجعته بغية مزيد من التـدقيق والأحكام، وأخيرا الحد من جماحه وتشذيب مدياته.

وليس من الصعب أخيـرا إجمـال سـمات النقـد الانطباعي في عدد من النقاط هي: رفض القواعد، والاعتماد على الذوق الشخصي، والكشف عن الإحساس بلـذة الأثـر، ووصف ردود فعل القارئ من العمـل الأدبـي، إعجابـا أو نفورا والحكم عليه حكما مطلقًا مبهما دون التماس علـل أو مسوغات.

٢- النقد الوجودي (الفلسفي):

ثمة من يضيف إلى قائمة الاتجاهات النقديـة تلـك الدراسات والرؤى التي تناولت الأدب والمصـنفات الأدبيـة

وصدرت عن رجال فكر وفلاسفة لهم مواقفهم واتجاهـاتهم التي عرفوا بها. من ذلك مثلاً دراسات (جان بول سـارتر) فيلسوف الوجودية الحديثة، التي تنضوي تحت مـا يسـمى بالنقد (الوجودي).

يرى الساعون إلى ضرورة الإقرار بوجـود اتجـاه وجودي في النقد، أن من الملامح البارزة لهذا النقد، كشـفه عن صورة العالم الكامنة في الآثار الأدبية للقـارئ، بغيـة وضعه وجها لوجه حيـال الموضـوع المعـري وتحميلـه المسؤولية الكاملة إزاءه [١٤٣].

من هنا فإن الأثر الأدبي، قصيدة كان أو روايـة أو مسرحية أو نقدا، لا يعدو في نظر النقد الوجـودي، كونـه تعبيرا عن جانب ما من جوانب الواقع الذي يعيش فيه الفرد، وكشفًا للخطة ما من لحظاته، وبما يلقي على كاهـل الفـرد مهمة تحديد موقفه من الحريـة أو الاضـطهاد، الحقيقـة أو الزيف.

ولعل هذا هو ما جعل جان بول سارتر يـرى فـي الأدب موقفًا من العالم، ليعمق فكرة أدب المواقـف وفكـرة الأدب الملتزم اللتين طرحهما في كتابه (ما الأدب؟)، ليجعل

الأدب بمختلف أنواعه، فيما عدا الشعر، إبداعا ملتزما، وضربا من ضروب النداء الذي ينطوي على أسئلة دائمة ودلالات مهمة لمواقف إنسانية شاملة ورؤى فكرية عميقة.

ولعل من سمات النقد الوجودي الواضحة الأخرى أنه اتجاه معرفي يرفض الرؤية الفردية للأدب ويقف ضد نزعات الانسحاب والتعالي والترفع عن الواقع والمجتمع في أبراج عاجية. فالأدب في المنظور الوجودي، إنتاج جمعي ومحصلة تفاعل، وإبداعي غائي.

من هنا لخصت الوجودية وظيفة الكاتب أو الأديب في شهادته على ما يجري وتعبيره عما يحدث. يقول سارتر:

"إن جهد المؤلف وجهود القارئ المرافق له، هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع الحسي والتحليلي الذي هو عمل الفكر، إذ لا وجود للفن إلا من أجل الغير وعن طريق الغير." (١٤٤).

٣- النقد الأخلاقي:

من المعروف أنه غاب على النقد في مراحل زمنية مضت شيوع ما سمي آنذاك بـ(الاتجاه الأخلاقي) في النقد. وهو اتجاه ربط النقد بوظيفة توجيهية غرضها توجيه الأدباء

إلى طرق الفن الأدبي الصحيحة والقيم التي يتطلبها المجتمع من أدبائه وتهذيبهم بوصفهم رموز الحركة الفنيـة والأدبيـة والأخلاقية.

والاتجاه الأخلاقي في النقد اتجاه مثالي النزعة، يقيس الأدب بمقدار ما ينزع إليه من مثل عليـا وقـيم وغايـات، وبمقدار ما يحققه من نفع اجتماعي أو قومي أو ديني، ليحكم عليه بالجودة أو الرداءة في ضوء ما يؤدي من هذه الوظائف أو يمتنع [(١٤٥)].

وليس هذا النقد حديث النشأة، بل قديم، ترجع جذوره إلى فكرة النفع الخلقي التي أثارها الإغريق قـديما وغلبـت على نقد العصور الوسطى فيما بعد. كما تجلى فيمـا شـهده عصر النهضة من مسيرة نقدية اتخذت من مقاييس المنفعـة أساسا على الأدب بالجودة أو الرداءة، ومن الفائـدة الخلقيـة المتحصلة منه، تثقيفًا أو تهذيبا أو نقـلاً للحقيقـة، منطلقًـا لتقويمه.

ولم يخل القرن التاسع عشر من ظهور أصوات نقدية سعت إلى المطالبة بأن يكون المقياس الحقيقي والوحيد للشعر

والأدب عامة هو الأخلاق وما يبعثه هذا الأدب مـن حكمـة وفضائل ويصوره من قيم وأخلاق فاضلة [١٤٦].

ولعل من أبرز الأسماء التي لمعت في مسيرة هـذا اللون من النقد (أرسطو)، و(ماثيو أرنولد)، (ولالو) وسواهم من النقاد الذين حرصوا على أن تكون للأدب رسالة في بيئة تحتاج إلى إصلاح اجتماعي أو قومي أو ديني.

ولم نعدم في مسيرة نقدنا العربي عددا مـن النقـاد الذين عبروا ضمنيا عن هذا الاتجاه، فيما شنوه مـن هجـوم وأحكام نقدية معيارية بحق أدباء وشـعراء عـرب، قـدماء ومحدثين. فحكموا بالرداءة على شعر أبي نواس أو بشار أو عمر بن أبي ربيعة أو نزار قباني أو سواهم ممـن عـرف بشعر اللهو أو المجون أو ما عـرف بـالغزل الحسـي أو المكشوف. وهو حكم لم يكن منطلقه الناحية الأدبية بل خروج المبدعين فيه عن القيم المألوفة للمجتمع والمواصفات التقليدية للأدب والفن. ومن النقد الأخلاقي تلك الأحكام التـي قيلـت بحق عدد من الشعراء وبحـق بعـض الأبيـات الشـعرية لمضامينها الإنسانية وقيمها الأخلاقية ولاسيما أحكام الرسول (ﷺ) والخليفة عمر (رضي الله عنه).

٤ - النقد الأكاديمي:

لم تعد مسيرة النقد العالمي محاولات ودعوات للتنويه باتجاه نقدي عرف فيما بعد بالنقد (الأكاديمي).

يقصد بالنقد (الأكاديمي) عادة، تلك الأبحاث النقدية التي تعتمد على طريقة منهجية محددة في دراسة الخطاب الأدبي وتحليله، ذات عناصر وسمات متميزة.

فمن سمات النقد (الأكاديمي)، الموضوعية والبعد عن الهوى والميل والتعصب في تناول الظاهرة الأدبية، ومنها الأمانة في العرض والنقل والتوثيق.

لابد للاتجاه الأكاديمي الذي يتوفر أصحابه على دراسة شخصية أدبية أو ظاهرة من ظواهر الأدب، من أن يلم ببداياتها وبالظروف التي أسهمت في ظهورها، ليعرض الآراء ويناقش الحجج ويعتمد التسلسل التاريخي، الزمني، متحريا المعلومات، موثقًا الوقائع، مصوبا الأخطاء وذاكرا المقدمات التي تفضي إلى النتائج التي توصل الناقد إليها.

إن اعتماد الدراسات (الأكاديمية) على عناصر منهجية محددة واتخاذها تقنيا منهجيا صارما هو ما أكسبها، قياسا للمناهج النقدية الحرة، قدرا من الرصانة والجدية

والموضوعية، فضلاً عن الثبات الذي اتخذ أحياناً وسيلة لاتهام هذه الدراسات بما عرف بـ(التقليدية).

وإذا كان المنهج الأكاديمي ابن التقاليد الأكاديمية؛ ففي كنفها نشأ، ومنها استمد مقوماته واكتسب اسمه، فإن هذا المسمى تجاوز الحدود العيانية له، ليضحى اسما لكل محاولة جادة رصينة، وعنوانًا لأي بحث موضوعي أصيل، وإن لم ينتم إلى الصرح (الأكاديمي) أو ينجزه ناقد أكاديمي.

ومثلما تتخذ (الأكاديمية) و(النقد الأكاديمي) عنواناً على الطابع الإيجابي للدراسات النقدية، فقد يراد بها أحياناً التدليل على الطابع التقليدي المحافظ للدراسات النقدية.

وذلك بفعل انحصار هذه الدراسات، أو انحصار أصحابها في هموم ضيقة، وتعويلها على الظواهر الأدبية المستقرة (القديمة)، وافتقارها لروح المغامرة في تناول الظواهر الحديثة وللجرأة في الخروج على مواصفات المنهج المستقرة وآلياته المقننة التقليدية.

٥- النقد الجمالي:

حرصت كثير من الدراسات النقدية على عد (النقد الجمالي) واحدا من اتجاهات النقد الأدبي.

والنقد الجمالي هو نقد مبني على أصول (الاستاطيقا) أو علم الجمال. و(الاستاطيقا) لفظة حديثة تعني علم الوجدان أو الشعور. ويعود الفضل في إطلاق هذه اللفظة إلى الألماني المعروف (بومجارتن) الذي حصره بذلك الضرب الفلسـفي الجديد في الدراسة الأدبية، مقررا أن علم الجمال إنما يتصل بالشعور لا بالعقل [١٤٧].

يعني النقد الاستاطيقي (Aesthetica) بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيـه، بقطـع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وشخصية صاحبه.

ازدهر النقد الجمالي في ألمانيا ليشكل فيما بعد حركة نقدية واسعة اتجهت نحو التجريد ووضع مقـاييس للفلسـفة الجمالية [١٤٨].

يستند نقاد هذا الاتجاه في تحديد مبادئ الجمال إلى ما لاحظه النقاد ذوو البصر الناقد عبر العصور وأجمعوا عليـه واستخلصوه، من آثار العباقرة المبدعين ومن نماذج الطبيعة وما تردد فيها من علامات في أشكال متشابهة تصلح لتكـون فيما بعد مقياسا لتقويم الجمال في الأثر الأدبي والحكم عليه.

وفي مجال تحديـد كنـه الجمـال وظيفتـه، يـرى الجماليون أنه ليس للجمال غاية وراءه، فهو جوهر له وجوده في ذاته ولا يقصد به الوصول إلى حقيقة أو منفعة ما، كما لا يقصد به خدمة نظام اجتماعي أو عقيدة أيديولوجيـة، فعـالم الجمال عالم مستقل، يتمتع بقوانينه الذاتية.

٦- النقد النسائي:

بدأت، في نهاية الستينات وفي أعقاب ثورة الشـباب في فرنسا عام ١٩٦٨ تحديدا، تظهر إلى الوجود مصطلحات سرعان ما انتشرت بسـرعة فـي الحيـاة الثقافيـة مثـل مصطلحات الأدب النسائي، والنقد النسائي.

تعني هذه الظواهر الأدبية بالإجابة عن عـدد مـن الأسئلة والاستفسارات التي تتصل بواقع المرأة الأدبي، مـن مثل التساؤل عن صورة المرأة التي تتجلى في أدب الرجـال وعن العلاقة بين القهر الاجتماعي للمرأة وجنسها وغير ذلك.

يسعى النقد النسائي والنظرية النسـوية عامـة إلـى تطوير أشكال تعبيرية جديدة في الأدب تتطابق مـع تجربـة المرأة وشعورها وعالمها المفهومي الخاص، المتميـز مـن عالم الرجل وتجربته.

يعتقد كثير من المؤمنات بالنظرية النسائية أن عليهن أن يصارعن الرجال على سلطة العقل لإنتاج لغـة خاصـة متمردة على الموروث المتمركز حول الذكر والذي حال دون إعطاء المرأة فرصتها في الكلام.

ويمكن القول إن النقد النسوي كان متأثرا إلـى حـد بعيد بالتحليل النفسي ولاسيما في إعادة صـياغة نظريـات فرويد ولاكان [(١٤٩)].

ولعل الطابع الثوري لهذا الخطاب النقدي هو الـذي جعله يتطابق مع خطاب الطليعة ويتخذ من الفوضوية التـي تبنتها الحركة وسيلة من وسائل تحطيم هيمنة التمركز حـول الذكر.

ومن أبرز ملامح هذه النظرية الأدبية الـدعوة إلـى فض الأختام المفروضة على كيان المرأة وجسـدها خاصـة لإنتاج خطاب نسائي تدميري مغـاير للخطـاب الـذكوري السائد. تقول (هيلين سيكسوس) إحدى أبـرز أعـلام هـذه الحركة في كلمة لها في أحد البيانات الاحتفالية داعية المرأة:

"اكتبي ذاتك. ينبغي أن يسمع جسدك. وحينئـذ فقـط ستفيض المصادر الخبيئة للاشعور" [(١٥٠)].

ومن الجدير بالذكر القول إن هـذه الحركـة تضـم اتجاهات وتيارات ووجهات نظر متعددة ومختلفة أحيانًا.

٧- النقد السيميولوجي (العلاماتي):

إذا كان تطور اللسانيات قد أدى إلى ظهور المـنهج البنيوي في النقد الأدبي، فإن هذا التطور قد أنـتج تيـارات واتجاهات نقدية أخرى متميزة من النقد البنيوي ومختلفة عنه منهجيا أحيانًا. ومن بين هذه الاتجاهات، اتجاهات علمية أكثر منها نقدية وإن أفاد النقد منها فيما بعد كـ ـ(السـيميائية) أو (السيميولوجية) وكالأسلوبية.

لقد سعت البنيوية إلى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الأدبية وذلك لتأصيل نماذج بنائية محددة على غرار النموذج اللغوي الذي حاكته.

ولا ريب في أن البنيوية كانت فـي هـذا المسـعى تصدر عن اعتقاده مفاده أن الخطابات الأدبية تشكل سـننها الخاصة بمعزل عن قارئها، مما حدا بـ(السيميولوجيا) التـي أعقبتها إلى إبطال هذا الزعم وذلك عن طريق تطوير طرائق منفتحة للقراءة، خلافًا للبنيوية [١٥١].

تعرف (السيميولوجيا) بأنها "العلـم الـذي يخـتص بدراسة العلامات ومستوياتها في الخطابات" وهـو التحديـد الذي قدمه (بيرس) الناقد الأمريكي. في حين سعت (كرستيفا) إلى تناول دلالة كل علامة على حدة، والبحث في مـدلولاتها أفقيا وعموديا داخل النص ومن خلال زوايا نظـر مختلفـة وثقافة منوعة أنتجت طرحا جديدا للعلاقة (الديناميكية) بين ما هو (طبيعي) و(شعري) في الوجود الإنساني، مقتصية الإيقاع الخفي في هذه العلاقة [١٥٢].

يعود ظهور (السيميولوجيا) إلى تضافر جهود عـدد من النقاد منهم (رولان بارت) الذي تحـول عـن البنيويـة والأمريكي (بيرس) و(كرستيفا).

ويمكن القول إن (السيميولوجيا) تخطت جدار اللغـة لتنطلق منها نحو تأسيس نظرية في (علـم الأدب) تتمحـور حول رصد الكتابة ومطاردة الخيال في لقطاته الواقعية.

ينطلق السيميولوجيون من رؤية تـرى أن المشـكلة اللغوية هي أولاً وقبل كل شيء مشكلة (سيميولوجية)، ممـا يعني أن اللغة تنتمي بدورها إلى تلك المجموعة من (الأنظمة

الرمزية) التي تشكل الثقافـة كالكتابـة والفـن والأسـاطير والسلوك والطقوس والمواصفات الاجتماعية [١٥٣].

من هنا تجاوز (السيميولوجيون) عتبة النص الأدبي، إلى الاهتمام بالخطابات الأخرى، كالخطاب الفلسفي والديني والأدبي الشامل، والبحث في جوهر الأنظمة الفكريـة لهـذه الخطابات وصولاً إلى ما دعوه بالقبض على سيل المعاني.

وإذا كانت البنيوية قد رأت في الأدب ثقافـة، فـإن (السيميولوجيا) لم تر فيه سوى شفرة أو عرف أو مجموعـة سنن متفق عليها ضمن مستوى ما، دون أن يكون ثمة اتفاق على أبعادها العميقة. والفرق بين المنهجين يكمـن فـي أن النظام الذي تراه البنيوية مؤطرا معنى ما، يظل مهددا بسبب من اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد. وهو مـا قـادهم إلـى البحث عن طريقة يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام وتحطـيم مرتكزاته للتدفق في مسارب بكر غامضة، غيـر خاضـعة لسطوة النظام، ولاسيما النظام اللغوي، ومن ثم إمكانية عودته إلى داخل النظام في حركة لولبية لا نهائية. وهذا هـو مـا أفضى بهم إطلاق العنان للقراءة ولكشف السـنن وتنظيمهـا وصولاً إلى أغوارها البعيدة عن السيميولوجيين [١٥٤].

ولعل هذا هو الذي قاد (رولان بارت) إلى الكف عن رؤية القارئ بوصفه شخصا إلى رؤيته بوصفه وظيفة.

ولعل من المهم، في نهاية الأمر، التوكيد على حقيقة مفادها أن (السيميولوجيا) لا تبحث عن الحقيقة بقدر ما تركز جهدها على عمليات الدال، فهي تبحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاجها للمعنى [١٥٥].

لقد انتشرت (السيميولوجيا) بوصفها منهجا علميا انتشارا واسعا فدخلت المدارس والدراسات التكنولوجية والدراسات الفنية والأدبية والعلمية على حد سواء. كما قدمت نفسها في مجال دراسة الأدب بوصفها المقاربة الأشمل والأصعب للأدب بعد أن تناولته من زوايا النحو، وقراءة الصور وتفكيك الأشكال التعبيرية الأدبية وغير الأدبية.

وتكمن أهمية (السيميولوجيا) ووظيفتها المنهجية في تمكين الدارس العلمي من الحصول على طريقة جيدة في التفكير ضمن معطيات مجاله التعليمي وتنظيم إنتاجاته حسب المتطلبات العلمية والأيديولوجية ومنها تصنيف الأجناس بشكل جيد.

أما لفظة (السيميولوجيا) "Semiology" التي تعني علم العلامة فمشتقة من الأصل اليوناني "Semeion" الذي يعني علامة، و "Logos" الذي يعني خطاب أو العلم فـي المعنى الأشمل لها، ليصبح معناها كما حدده دوسوسير علـم العلامات.

٨- النقد الأسلوبي:

كانت الأسـلوبيات ثمـرة للدراسـات اللسـانية، إذ انحدرت عن تطور الدرس فيها، لتتفرع إلى عدد من الفروع منها: الأسلوبيات اللسانية، والأسلوبيات الأدبية، والأسلوبيات الإحصائية، والأسلوبيات السوسـيولوجية. ينطلـق الاتجـاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شأنه شأن الاتجاهات الأخرى التي أفادت من اللسانيات، من مسلّمة ترى إلـى الـنص الأدبـي بوصفه لغة. لكنه يتميز من سائر الاتجاهات الأخرى بتركيزه على نواح محددة في النص الأدبي، يعكف على العناية بهـا وتحليلها، كنواحي الصورة، والمجـاز، والمعجـم اللغـوي للكاتب، والسياق الأدبي، والترابط العضوي، ووجهة النظر، ومماثلة الواقع، وصيغة بناء الجملة في النص، وما إلى ذلك (١٥٦).

وعموما، تطلق الأسلوبية على تلك الدراسات التـي تعني بتفكيك الأسلوب وتحليله وإعادة تركيبه بغية اكتشـاف بنيته، مما جعلها تركز اهتمامهـا علـى طريقـة صـياغة الكلام[١٥٧].

من هنا كان من أولى مهمـات الأسـلوبية سـعيها للكشف عن السمات الأسلوبية للغة الأدب ورصدها، لمعرفة درجة التأثير والتأثر ونوعيته عند المتلقي.

لقد كانت الأسلوبية تخطيا لإنجازات الدرس البلاغي الذي اتسم بتقديمه الماهيات على الوجود الفعل للأشياء، فـي مقابل اتخاذ الأسلوبية من وجود الأشـياء منطلقًـا لتحديـد الماهيات بعد أن أصرت على رؤية الأثر الفني فـي ضـوء تعبيره عن التجربة المعيشة فرديا [١٥٨].

وإذا كانت الأسلوبية قد حصرت اهتمامهـا بوظيفـة البنية وهدفها، فإن المهمة الأساسية التي نذرت نفسـها لهـا على اختلاف أنماطها إنما تتمثل في فحص الأساليب الأدبيـة ورصدها في شعر الشعراء وقصـص الـروائيين ودرامـا المسرحيين [١٥٩].

ولا شك في أن تطور الدرس الأسلوبي هو الذي قاد فيما بعد إلى نشوء عدد من الاتجاهات الأسلوبية، أبرزها ما عرف بـ(الأسلوبية اللسانية) التي تهـتم بعمليـة التواصـل المؤلفة من المرسل والمرسل إليه والخطاب والقناة الموصلة. أما الثاني فهو الاتجاه الذي عرف بـ(الأسلوبية الأدبية) الذي يهتم بطريقة إنشاء الأسلوب وبلاغته وسماته الفنية والجمالية.

لكن هذين الاتجاهين ما لبثا أن شهدا ظهـور اتجـاه أسلوب ثالث عرف بـ(الأسلوبية الوظيفية) ظهر على يـدي (جاكسون) و(ريفاتير) من جراء دمجهما التقنيـات اللسـانية والأسلوبية لتوظيفها توظيفًا فعالاً في خدمة الـنص الأدبـي، وذلك بعد أن رأى كل من (جاكسون) و(ريفاتير) أن الخلاف الناشئ بين هذين الاتجاهين الأسلوبيين خلاف ظاهري أكثـر منه خلافًا واقعيا، إذ تمثل اللسانيات الإطار النظري في حين تمثل الأسلوبيات الأدبية المادة التطبيقية لنقد الأسلوب [١٦٠].

٩- النقد التكاملي:

لم تخل مسيرة النقد العالمي مـن دعـوات متميـزة طريفة، منها على سبيل المثال ما دعا إليـه الناقـد الشـهير

(ستانلي هايمن) في كتابه (النقد الأدبي ومدارسـه الحديثـة) وسماه بالمنهج التكاملي (١٦١).

والمنهج التكاملي أو المتكامل كما يراه هـذا الناقـد، منهج نقدي مرن، لا يقتصر فيه صاحبه على منهج بعينه، بل يسعى إلى دراسة الآثار الأدبية من خلال عدد من المنـاهج النقدية التي يحتكم إليها في الفهم والحكم والتقيـيم، ليتحـول عقله إلى مرآة تعكس أضواء مجموعة تلـك المنـاهج دون انحياز إلى منهج محدد، محققًا التكامل من غير أن يكون ثمة طغيان لمنهج على آخر.

يلزم معتنق هذا المنهج الجديد أن يكشف عن الأصالة الفردية للأديب وأن يرد عمله إلى جنسه الأدبي بين أجنـاس الأدب المختلفة وأن يدرس بيئته وظـروف عصـره وأثـر المتغيرات التاريخية والحاجات الاقتصادية فيه، فضلاً عـن الكشف عن تجليات اللاشعور الفردي والجمعـي فـي أدب الكاتب، وكشف عناصر الجمال الفني وطبيعة البني الداخلية وشكل الرؤى الفكرية التي يعكسها ذلك الأثر الأدبي.

والمنهج التكاملي بهذا المعنى منهج يسعى إلى النظر في الآثار الأدبية في ضوء المناهج النقدية المختلفة، مستعينًا

بوجهات نظرها المتباينة في تفسـير النصـوص وتحليلهـا، لتحقيق وجهة نظر نقدية متكامل في دراسة الأثـر الأدبـي. فهي أشبه ما تكون هنا بالمعالم والمنارات على حد تعبير سيد قطب الذي يقول: "فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينمـا تتخـذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضـر حـين تجعـل قيـودا وحدودا، فيجب أن تكون مزاجا من النظام والحرية والدقـة والإبداع" (١٦٢).

لكن الدعوة إلى هذا المنهج لا تخلـو مـن عوائـق وصعوبات تجعل منه طموحا أكثر منه منهجا علميا ودعـوة مثالية أكثر منها برنامجا واقعيا. وهو ما أحس به (سـتانلي هايمن) نفسه واعترف بالصعوبات التي تحيق بتطبيقه وتحول دون تنفيذه وذلك حين ذهب إلى القول بأن على الناقد المثالي الجديد أن يؤدي أكثر مما يؤدي الناقد العملي، بـأن يعـرف أكثر منه وأن يتجاوزه مدى وبعدا وكيانًا، بأن يستغل الطرق المثمرة جميعها في النقد، ليقيمها على أساس منظم، محتقبـا كل المقدرة، وكل ضروب الكفاءة الذاتية والعلم الواسع، ثـم ملاءمة ذلك كله مع متغيرات الموقف (١٦٣).

ولعله يبدو أكثر إحساسا بالصـعوبة التـي تكتنـف تطبيق منهجه حين يصف دعوته المنهجية بالشقشقة اللسـانية المفيدة المتضمنة سمو المثل الأفلاطونية واسـتحالتها معـا. وهو لا ينسى أن يذكرنا بأن "خيرة نقادنا هؤلاء لم يستطيعوا حتى ضمن هذه الحدود أن يجدوا ندحة في الزمان والمكـان تمكنهم من أن يتعمقوا حسبما يرغبون لأن باعهم في العلـم والمعرفة مهما اتسع لا يفي بما يريدون. وسيغدو من العسير في المستقبل أن يتقن الناقد كل فرع من فروع المعرفة يفيـد في ميدان النقد الأدبي، بل إنه سيغدو حتى أمـرا مسـتحيلاً. وستنمو العلوم الاجتماعية نموا كبيرا في عاجـل الأيـام أو آجلها حتى أن دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله إذا أريد تسليطها على النقد الأدبي ولن يبقى لدى الناقد إلا وقت قليل للتعرف على الأدب نفسه." (١٦٤).

من هنا نرى هذا الناقد يميل، بعد استعراضـه تلـك الصعوبات إلى أن يضيق من دائرة المنهج التكامـل تلـك، ليضحى قسط صالح كبير منه ممكن التطبيـق عنـد الناقـد الواحد الذي ربما يكون بمكنته تطبيق عدد من المناهج. لكنه يعود بعد صفحة أو اثنتين إلى تفضيل الناقد المتخصص على

الناقد التكاملي إذا ما استطاع الأول استغلال طريقة واحـدة مطورة وموسعة على حد تعبيره [١٦٥]. ذلك أنه يضعنا أمـام معادلة صعبة، فإما العمـق والمحدوديـة اللتـان تكونـان ملازمتين للناقد ذي المنهج المتخصص، إلى جانب احتمـال التحيز أو السطحية والموضوعية والاتساع التي تأتي ثمـرة للمنهج التكاملي، يقول هايمن:

"حقًا إنها قد تجعل النقـاد المحـدثين أشـد تحيـزا ومحدودية وتخصصا وأقل اكتمالاً ولكنهم يكسبون في جانب العمق ويعوض أحدهم ما لدى الآخر من نقص فيتوفر لـدى المهمة النقدية فضائل المجال الوسيع والاكتمال وهي فضائل لا يقوم بها واحد من النقاد إلا تلبست به السطحية" [١٦٦].

هكذا يبدو طريق الوصول إلى المنهج التكاملي طريقًا مثاليا لا تقوى على السير فيه قدم، فعمر الإنسـان – مهمـا طال – قصير، وفروع العلوم الإنسانية ومناهجها وإبحاثهـا تتسع وتتلاحق، والناقد مهما خصص مـن وقتـه للقـراءة والاطلاع لن يستطيع متابعة ما يصدر من كتب هذه العلـوم ومناهجها وتطوراتها كما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين [١٦٧]. فالبنيوية على سبيل المثال أضحت بنيويات، فثمـة بنيويـة

شكلية (لسانية)، وبنيوية توليدية (تكوينية)، وبنيوية نفسـية، وبنيوية انثروبولوجية، والإلمام بأحد هذه الفروع يقتضي من الناقد إحاطة بالعلوم المتصلة بهـا والأبحـاث والدراسـات النظرية والتطبيقية الدائرة في فلكها. وهي علوم متسعة فـي ميدانها وبرامجها وتطبيقاتها، فما بالك بالمناهج والاتجاهـات النقدية الأخرى التي يتعين على الناقد احتواؤهـا وتحصـيل إنجازاتها في ظل وضع الدعوة إلى المنهج التكاملي، موضع التطبيق العملي.

هوامش القسم الرابع:

(١) انظر في الأدب والنقد: د. محمد مندور ص١٩.

(٢) م. ن: ص١٥.

(٣) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ص٥.

(٤) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ٢٦/١، وفـي الأدب والنقد، مصدر سابق، ص٦١.

(٥) التحليل الاجتماعي للأدب: السيد يسين، ص٨٠.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، ص١٧، ١٨.

(٧) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٦٣.

(٨) المدخل إلى النقد الأدبي: السعيد الباز، ص٥١.

(٩) دراســة الأدب العربــي: د. مصــطفى ناصــف، ص١٤٥، ١٦٤.

(١٠) في الأدب والنقد: د. محمد مندور، ص٦٣.

(١١) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٦٦.

(١٢) في الأدب والنقد: مصدر سابق، ص٨٢.

(١٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثـة: ٢٥٨/١، ٢٥٩ وفي النقد الأدبي، كمال نشأت، ص١٧٧.

(١٤) الوساطة بـين المتنبـي وخصـومه: القاضـي الجرجاني، ص١٣، نقلاً عن الأسـس الجماليـة ص٢٦٨.

(١٥) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص١٤١.

(١٦) م. ن: ص١٥٠.

(١٧) عيار الشعر: ابن طباطبا، نقـلاً عـن الأسـس الجمالية في النقـد العربـي، مصـدر سـابق، ص٢٠٤.

(١٨) أدب الدنيا والدين: الماوردي، ص٧٥.

(١٩) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، ٢٤/١.

(٢٠) م. ن: ٢٥/١.

(٢١) البيان والتبيين: الجاحظ، ١٣٥/١ – ١٣٨.

(٢٢) الشعر والشعراء: ٢٤/١.

(٢٣) م. ن: ٢٥/١ – ٢٦.

(٢٤) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، مصـدر سـابق، ٢٤٥/١، ٢٤٦.

(٢٥) م. ن: ٢٤٦/١، ٢٤٧.

(٢٦) م. ن: ٢٤٨/١.

(٢٧) حيرة الأدب في عصر العلـم: عثمـان نويـه، ص١٠٣.

(٢٨) النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته: د. أحمد كمـال زكي، ص٢٦٦.

(٢٩) في النقد الأدبـي: د. كمـال نشـأت، ص١٨٧، ١٨٨.

(٣٠) م. ن: ص١٧٨.

(٣١) م. ن: ص١٧٩.

(٣٢) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ص٥٩.

(٣٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: مصـدر سـابق، ٢٤٦/١.

(٣٤) حيرة الأدب في عصر العلم: مصـدر سـابق، ص٨٦.

(٣٥) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: مصـدر سـابق، ٧٣/١.

(٣٦) النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، مصدر سـابق، ص٢٤٩.

(٣٧) في النقد الأدبي: د. عبد العزيز عتيق، ص٢٩٦، والنقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ٢٨٤/١.

(٣٨) حيرة الأدب في عصر العلم: مصـدر سـابق، ص٧٦.

(٣٩) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ٢٤٨/١.

(٤٠) حيرة الأدب في عصر العلم: ص٧٨.

(٤١) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٨٢.

(٤٢) انظر التحليل الاجتماعي للأدب، مصدر سـابق، ص٨١.

(٤٣) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٩٤.

(٤٤) المصدر نفسه: ص١٩٦، ١٩٧.

(٤٥) دراسة الأدب العربي: مصـدر سـابق، ص٩٦، ٩٧.

(٤٦) للاستزادة ارجع إلى المصدر نفسه.

(٤٧) م. ن: ص١٨٩.

(٤٨) معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم، سعيد الغـانمي، عواد علي، ص١٠.

(٤٩) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: د. خالـد سليكي، مج عالم الفكر، ع١، ٢، ١٩٩٤.

(٥٠) م. ن..

(٥١) معرفة الآخر، مصدر سابق، ص٩، ١٠.

(٥٢) بنية النص السردي: د. حميد الحمداني، ص١١.

(٥٣) م. ن.

(٥٤) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: د. خالـد سليكي.

(٥٥) في مناهج الدراسات الأدبية: د. حسـين الـواد، ص٤٦، ٦٥.

(٥٦) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: د. خالـد سليكي.

(٥٧) م. ن.

(٥٨) م. ن.

(٥٩) م. ن.

(٦٠) م. ن.

(٦١) م. ن.
(٦٢) م. ن.
(٦٣) م. ن.
(٦٤) م. ن.
(٦٥) النقد الإنجليزي الحديث: د. ماهر شفيق فريـد، ص٥٥.
(٦٦) م. ن: ص٥٥، ٥٦.
(٦٧) م. ن: ص٦٣، ٦٦.
(*) يذهب الدكتور محمود الربيعي إلى أن تاريخ صدور الكتاب هو ١٩٤٩، انظر عـالم الفكـر، ع١، و٢، ص٣١٨.
(٦٨) م. ن.
(٦٩) النقد الإنجليزي الحديث، مصدر سابق، ص٥٥.
(٧٠) م. ن: ص٦٤.
(٧١) م. ن: ص٥٨.
(٧٢) عالم الفكر: د. خالد سليكي، مصدر سابق.
(٧٣) النقد الإنجليزي الحـديث، مصـدر سـابق، ص ص٧٦، ٧٧.

(٧٤) م. ن: ص٥٩. لعل مصطلح (القصد) أقرب في دلالته على المعنى المراد من مصـطلح (النيـة) المذكور.

(٧٥) م. ن: ص٦٠.

(٧٦) م. ن: ص٦٧، ٦٨.

(٧٧) م. ن: ص٧٤، ٧٥.

(٧٨) م. ن: ص٥٦، ٦٠.

(٧٩) م. ن: ص٨٠.

(**) عالم الفكر: د. خالد سليكي، ع١ و ٢.

(٨٠) م. ن.

(٨١) م. ن: ص٣٢٠، ٣٢١.

(٨٢) مشكلة البنية: د. زكريا إبراهيم، سلسلة مشكلات فلسـ ـ ـفية (٨٠)، ص٤٣ – ٤٤، علمـ ـ ـا أن المحاضرات التي ألقاها دوسوسير فـي جامعـة جنيف تعود إلى الفترة من ١٩٠٦ – ١٩١١.

(٨٣) معرفة الآخر: مصدر سباق، ص٥٨ – ٥٩.

(٨٤) مشكلة البنية، مصدر سابق، ص٦٩.

(٨٥) م. ن: ص٢١.

(٨٦) معرفة الآخر: مصدر سابق، ص٤٤. لعل الأكثر دقة القول إن الكلام هو الجانب التنفيذي لقواعـد اللغة لا التطبيقي.

(٨٧) مشكلة البنية: مصدر سابق، ص٣٧.

(٨٨) معرفة الآخر: ص٤٥.

(٨٩) مشكلة البنية: ص٨.

(٩٠) الفكر الفرنسـي المعاصـر: ادوار موروسـين، ترجمة الدكتور عادل العوا، ص١٢٨.

(٩١) انظر في معرفة النص: يمنـى العيـد، ص٣٨، ٣٩.

(٩٢) انظر إشكاليات القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، ص١٩، والكلمات والأشـياء: د. حسن البنا، ص٦٩.

(٩٣) في معرفة النص: ص٥٩.

(٩٤) مشكلة البنية: ص١٤٣.

(٩٥) م. ن: ص١٢.

(٩٦) معرفة الآخر، مصدر سابق، ص٦٦.

(٩٧) مشكلة البنية: ص١٤٩.

(٩٨) معرفة الآخر: ص٢٢.

(٩٩) م. ن: ص٢١ – ٢٢.

(١٠٠) م. ن: ص٢١.

(١٠١) م. ن: ص١١٤.

(١٠٢) م. ن.

(١٠٣) م. ن: ص١٤١، ١٤٢.

(١٠٤) م. ن: ص١٤١.

(١٠٥) م. ن.

(١٠٦) م. ن.: ص١١٦، ١١٩.

(١٠٧) م. ن: ص١٣٧.

(١٠٨) م. ن: ص١١٦.

(١٠٩) م. ن: ص١٣٩.

(١١٠) م. ن: ص٣٣.

(١١١) م. ن: ص١٤٠.

(***) تدل هذه التسميات جميعا على الاتجـاه النقـدي نفسه.

(١١٢) عالم الفكر: د. رشـيد بخـدو، ع١ و٢، ومـج الأقلام: ناظم عوده ع١١ و ١٢، ١٩٩٣.

(١١٣) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلوان، ترجمة سعيد الغانمي.

(١١٤) مقدمة في النظرية الأدبية: تيري إيغلتن.

(١١٥) الفلسفة الألمانية: روديجر بوينر، ص٥٧.

(١١٦) انظر الأصول المعرفية لنظرية القـراءة: نـاظم عودة، مج الأقلام، ع١١، و١٢.

(١١٧) العلاقة بين القارئ والنص: د. رشيد بخدو، مـج عالم الفكر، ص٤٨٩.

(١١٨) مناهج الدراسات الأدبية: د. حسين الواد، مصدر سابق، ص٧٥.

(١١٩) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، ص٤١.

(١٢٠) القارئ في النص، نظرية التأويل والاتصال، مج فصول، د. نبيلة إبراهيم، ع١، ١٩٨٤.

(١٢١) العلاقة بين القارئ والنص: د. رشيد بخدو، مـج عالم الفكر، ع١ و ٢.

(١٢٢) م. ن: ص٤٨٠، ٤٨٩.

(١٢٣) الممارسة النقدية من النص إلى القـارئ: حـاتم الصكر، مج الأقلام ع١١ و ١٢.

(١٢٤) النظرية الأدبيـة المعاصـرة: مصـدر سـابق، ص١٦٦.

(١٢٥) العلاقة بين القارئ والنص: مصدر سابق.

(١٢٦) نقد الخطاب الديني: د. نصر حامد أبـو زيـد، ص١١٣.

(١٢٧) انظر دراسة الأدب العربـي: مصـدر سـابق، ص٥٩.

(١٢٨) تطور النقد الأدبي في العصر الحديث: كارلوني وفيللو، ص٦٣.

(١٢٩) الشعر والشعراء: مصدر سابق، ص٥٠.

(١٣٠) م. ن: ص٢٥.

(١٣١) م. ن: ص٢٦.

(١٣٢) تاريخ النقد الأدبي عند العـرب مـن العصـر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: طـه أحمـد إبراهيم، ص١٣.

(١٣٣) م. ن.

(١٣٤) م. ن: ص٦٣.

(١٣٥) م. ن: ص٨١.

(١٣٦) العمدة: ابن رشيق القيرواني، نقلاً عن دراسـات في نقد الأدب العربي، بدوي طبانـه، ص٣٨ – ٣٩.

(١٣٧) الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٩٤.

(١٣٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: طه أحمد إبراهيم، ص١٢.

(١٣٩) المثل السائر: ابن الأثير، ص١٩٦.

(١٤٠) في الميزان الجديد: مصدر سابق، ص١٨٠.

(١٤١) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: مصدر سـابق، ص١٨.

(١٤٢) انظر لانسون، منهج البحث فـي الأدب واللغـة ضمن النقد المنهجي عند العرب، ص٤٠٢.

(****) انظر رأي لانسون مفصلاً في المصدر السابق، ص١٦.

(١٤٣) تطور النقد الأدبي في العصر الحديث: كارلوني وفيللو، ص١٢٢.

(١٤٤) نفحات عن الأدب والفـن: د. حسـن المنيعـي، ص٧٣.

(١٤٥) كيف أفهم النقد، مصدر سابق، ص٤٩، ٥٣.

(١٤٦) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ص٤٦.

(١٤٧) النقد الجمالي وأثره فـي النقـد العربـي: روز غريب، ص٥.

(١٤٨) في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، ص٣٤.

(١٤٩) انظر النظرية الأدبية المعاصرة: مصدر سـابق، ص٢٢١، ومداخل نقدية معاصرة إلـى دراسـة النص الأدبي، د. محمود الربيعـي، مـج عـالم الفكر، ع١ و ٢.

(١٥٠) النظرية الأدبيـة المعاصـرة: مصـدر سـابق، ص٢٠٩.

(١٥١) معرفة الآخر: ص٣٠.

(١٥٢) م. ن: ص٢٨.

(١٥٣) مشكلة البنية: مصدر سابق، ص٤٥.

(١٥٤) معرفة الآخر: ص ص٣٠، ٣٢.

(١٥٥) م. ن: ص٣٢.

(١٥٦) مداخل نقدية معاصرة: د. محمود الربيعي، مـج عالم الفكر ع ١ و ٢، ص٢٩٨.

(١٥٧) الاتجاهات اللسانية المعاصرة، مج عالم الفكـر، ع٣ و ٤.

(١٥٨) الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السـلام المسـدي، ص٥٤.

(١٥٩) م. ن: ص١٥١.

(١٦٠) الاتجاهــات اللســانية المعاصــرة: ع٣ و ٩، ص١٤٥.

(١٦١) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ٢٥٠/٢.

(١٦٢) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص١٩٩.

(١٦٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، مصـدر سـابق، ٢٥٠/٢.

(١٦٤) م. ن: ٢٥٤/٢ – ٢٥٥.

(١٦٥) م. ن: ٢٥٦/٢.

(١٦٦) م. ن: ٢٥٧/٢.

(١٦٧) في النقد الأدبي: د. كمال نشأت، ص٢٠٠.

الخاتمة

الخاتمة

لابد لنا والكتاب على طي صفحاته الأخيرة من أن نخاص إلى نتائج نضعها بين يدي القارئ لتكون جزءا من محصلته المعرفية وخبرته التي يمكن أن يفيد منها ويؤسس عليها مشروعاته الطموح.

ولعل من المناسب قبل ذلك أن نعرض لعبارة قالها الأديب والروائي الفرنسي الشهير فلوبير. وهي عبارة تشف عن بعض ما نود عرضه من نتائج. يقول فلوبير: "كان الناقدون في زمن، "لاهارب" نحويين وفي أيام "سنت بيف" و"تين" مؤرخين فمتى يصبحون فنانين حقًا وصدقًا".

لعل أول ما تعبر عنه قولة فلوبير حقيقة مفادها تغير المناهج النقدية وتبدلها بتغير المراحل التاريخية للإنسان وتطور المحيط الاجتماعي والثقافي له ونمو ميادين العلم والمعرفة، مما يجعل النقاد في تسابق مع حركة التطور بهدف مواكبتها والإفادة من آليات اشتغالها وما تنتجه من مفاهيم وأفكار ومناهج.

ولا غرو في ذلك، فالنقد نشاط إبداعي معرفي يرتبط ببيئة محددة، ويستند إلى ثقافة معينة، وينطلق من حضـارة خاصة، ويعبر عن مرحلة من التطور العلمي، ويسعى فيهـا إلى تجسيد قيم هذه المشكلة التاريخية والتعبير عن روحها.

أما الحقيقة الثانية التي تعبر عنها هذه المقولة فهـي تنوع مناهج النقد وتباينها بتباين المنطلقات التي تستند إليهـا هذه المناهج واختلاف الفلسفات التي يصدر عنها كل منهـا والأدوات المستعملة فيها وزوايـا التنـاول التـي ترشـحها والمستويات التي تعني بقراءتها.

من هنا تسعى مناهج إلى التركيز علـى معطيـات المرجع الخارجي من مجتمع ومرحلـة تاريخيـة ووقـائع شخصية تتصل بشخص المؤلف تـارة، بمشـاعره الذاتيـة ومركبات نقصه وعقـده ومظـاهره السـلوكية وانفعالاتـه الوجدانية تارة أخرى. في حين تسعى مناهج أخـرى إلـى حصر اهتمامها بمادة الأدب ومكوناته الداخلية للكشف عـن علاقاته البنيوية وطرائق تشكلها أو معطياته الأسلوبية ودلالته السيميولوجية وقيمه الجمالية.

وفي كل تلك المناهج ثمة حركة تتمركز حول جوهر العمل الإبداعي، تتجه مرة نحو الاقتراب من بنيـة الـنص الأدبي. وقد تتطرف في اقترابها منه لتنتهي إلى ضرب مـن ضروب التمركز الذي يتخـذ صـورة الفـرز والتشـريح والإحصاء.

وقد تتطرف في الابتعاد عن بنيـة الـنص الأدبـي لتفضي إلى ضرب من ضروب الوثائقية وألـوان الترجمـة والفوتوغرافيا.

ولا شك في أن بعضا من مناهج النقد بهره التطـور العلمي المذهل والمعرفة التجريبية التي قدمت نفسها في شكل عدد من المسلمات والقوانين العلمية، فسعت هذه المناهج إلى التشبه بالعلم واستخدام أدواته والإفادة من معادلاته وأحكامـه وأرقامه في مقابل مجافاة التأثيرات الذوقية وإنكـار الرؤيـة الذاتية.

لكن مناهج أخرى سخرات من تشبه النقـد بـاليقين العلمي ورأت في هذا النزوع محض سراب لا جدوى وراءه لأن هذه المناهج تحاول البحث عن دقة علميـة فـي حقـل معرفي يفتقر بطبيعته إلى الدقة.

والحق أن من بين النتائج المهمة المستخلصة أنه ليس بمستطاع منهج نقدي واحد أن يستوعب قيم العمل الأدبي كلها، سواء أكان المنهج قائما على معطيات العلم أم سواها من المعطيات. وهو درس يفضي بنا إلى واحدة من النتائج المهمة، تلك هي أن على النقد أن يفيد من مناهج العلم ووسائله بوصفها أضواء هادية لكشف أغوار النص الأدبي أكثر منها قواعد ثابتة أو أثوابا معدة على وفق قياسات جاهزة.

ومن هذه الدروس والنتائج المهمة أن الاعتماد على معطيات العلم لا ينبغي أن يعفي الناقد من التجلي بسلامة الذوق ودقته وجمال الأداء ورشاقته. ذلك أن استنباط العلاقات الخفية التي تحكم بنية النص الأدبي وطريقة التعبير المختلفة التي يكشف عنها هذا الناقد أو ذاك تظل إلى حد كبير رهن موهبة الناقد وسعة أفقه ورقي ذائقته ورهافة حسه.

ولعل من المفيد التوكيد هنا على أن التكوين الأساس للناقد الأدبي ينبغي أن يعتمد أول ما يعتمد على التمرس

بنصوص الأدب ذاتها وزيادة الخبرة بها قبل اعتماده على أي من آفاق التبصر الخارجي بهذه الظاهرة الإبداعية.

أن من أهم النتائج المستنبطة من معالجة موضـوعنا هي روح نقدنا العربي المعاصر تحت هيمنة المناهج الغربية وكف حركته عن إبداع ما هو أصيل متفرد ومنطلق من واقع همومنا الثقافية الخاصة وطبيعة الـنص الإبـداعي المتميـز لإنهاء محنة الغربة المنهجية التي يعيشها نقدنا العربي الـذي يعزف لحنه على هامش (نوتات) الآخر، مما يستلزم استنبات مقدمات لبناء رؤية نقدية تنعتق من أسار التشبث بصـروح الماضي وتتجاوز تقليد الآخر في آن معا.

وليس المهم بعد هذا أن يتفق النقاد على أهمية العلـم وعلى الأخذ بأسبابه ووسائله في مجال النقد الأدبي أو علـى الإفادة من معطياته. بل المهم أن نعرف حدود إفادتنـا مـن مناهج العلم وشكل هذه الإفادة لئلا يكون ضررها أكثر مـن نفعها فتخنق روح النقد وتحول دون انطلاقه وتجدده وتحـد من النشاط الخلاق له لتجعل الناقد يرسف في قيود العبودية، فكثيرا ما وقفت المناهج العلميـة عـاجزة عـن الإحاطـة بإشكاليات النص.

وإذا كان من الطبيعي أن تتباين المناهج النقدية وأن تتقاطع لاختلاف العصر وتبدل الحياة وتطور الآفاق المعرفية لمن يقف وراء ظهور هذه المناهج وتطورها، فإن للنقد شروطًا لا سبيل للناقد من الحياد عن جادتها والأخذ بها، مما عرضنا له في ثنايا الكتاب، مثلما لهذا النقد وظائف وأدوار جليلة في مسيرة العطاء الثقافي للحياة والمجتمعات البشرية.

وأخيرا فإن معرفة الشروط اللازم توافرها في الناقد الأدبي والإلمام بالوظائف التي يؤديها هذا النقد من شأنه أن يكسب القارئ تبصرا بالناقد الحقيقي وتمييزا له من أدعياء النقد فلا يعود ثمة مجال لاختلاط الأوراق واشتباه الملامح. وهي المظاهر التي لم يخل عصر من الشكوى منها أو يكف نقد عن التذمر من ملابستها. حتى أدى الأمر بناقد عربي متميز في تراثنا النقدي إلى أن يقف مشدوها متسائلاً عن السر في تكالب هؤلاء الأدعياء على النقد وحده دون سائر الحرف والصناعات والمعارف، إذ يقول: "إن العلم بالشعر (قد) خص بأن يدعيه كل واحد، وأن يتعاطاه من ليس أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والطيب وأنواعه؟".

وحسب هذا الكتاب أن يكون خطوة للحيلولة دون أن يظل النقد نهبا لشاهدي الزور وأنصاف المثقفين والأدعيـاء والمزايدين، ليحفظ له سمته الحضـاري الراقـي، وبنـاءه المعرفي المركب، ودوره الثقافي الجليل.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربي:

- ابن الأثير (أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القـاهرة، مطبعـة مصر، ١٩٥٩.
- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي،أصـوله واتجاهاتـه، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١.
- بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربـي مـن الجاهلية إلى غاية القرن الثالث، ط٦، بيـروت دار الثقافة، ١٩٧٤.
- أبو بكر الصولي (محمد بن يحيى): أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر ومحمـد عبـده عزام، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر.
- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتبيـين، تحقيـق محمد عبد السلام محمد هارون، ط٥، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.

- جبرائيل سليمان جبور: كيف أفهم النقد – نقد ورد، ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣.
- حازم القرطاجني (أبو الحسن) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦.
- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي.
- أبوالحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه، محمد فتحي أبو بكر، ط١، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٨٨.
- حسين خمري: بنية الخطاب النقدي، ط١، بغداد، ١٩٩٠.
- حسين المنيعي: نفحات عن الأدب والفن، ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١.
- حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سلسلة قراءات، ١٩٨٥.
- حلمي مرزوق: دراسات في الأدب والنقد، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية (د. ت).

- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ط١، بيـروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربـي، ط٢، بيروت، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٣.
- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مشكلات فلسـفية (٨)، القاهرة، مكتبة مصر، مارس ١٩٧٦.
- السعيد الباز: المدخل إلـى النقـد الأدبـي، مكتبـة الزهراء، ١٩٩٠.
- السعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.
- ابن سلام الجمحي (أبو عبد الله محمد بـن سـلام): طبقات الشعراء، مع تمهيـد لجـوزف هـل، ط٢، بيروت، دار المكتبة العلمية، ١٩٨٨.
- السيد يسـين: التحليـل الاجتمـاعي لـلأدب، ط٢، بيروت، دار التنوير (د. ت).
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط٧، القـاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٨٨.

- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العـرب، من العصر الجاهلي إلى القـرن الرابـع الهجـري، بيروت، المكتبة العربية، ١٩٨١.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب (د. ت).
- عبد العزيز عتيـق: فـي النقـد الأدبـي، ط٢، دار النهضة العربية، (د. ت).
- عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، القـاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.
- عبد القاهر الجرجاني:
  1. أسرار البلاغة، شـرح وتعليـق وتحقيـق د.محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١.
  2. كتاب دلائل الإعجاز، علق عليـه محمـود محمد شاكر، ط٣، القاهرة مطبعة المـدني، ١٩٩٢.

- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركـز الثقـافي العربي.
- العربي حسن درويش: النقد العربي القديم، مقاييسـه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصـادره، القـاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١.
- عز الدين إسماعيل: الأسـس الجماليـة فـي النقـد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط٣، دار الفكـر العربي، ١٩٧٤.
- القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوسـاطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار إحيـاء الكتـب العربية، ١٩٤٥.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بـن مسـلم): الشـعر والشعراء، ط٣، بيروت، الـدار العربيـة للكتـاب، ١٩٨٣.
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القـاهرة، مكتبـة الخـانجي، ١٩٧٩.

- كمال نشأت: في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق، ط٢، بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٧٦.
- ماهر شفيق فريد: النقد الإنجليزي الحديث، مصـر، الهيئة المصرية العامة للتـأليف والنشـر، المكتبـة الثقافية، العدد (٢٤٥)، ١٩٧٠.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط.
- محمد مندور:
١. في الأدب والنقد، القاهرة، دار نهضـة مصـر للطباعة والنشر (د. ت).
٢. في الميزان الجديد: ط١، مؤسسات ع بن عبـد الله، تونس، ١٩٨٨.
٣. النقد المنهجي عند العرب، الفجالة، دار النهضة للطبع والنشر.
- محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، ط١، بيـروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣.
- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبـي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨.

- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربـي، ط٣، دار الأندلس، ١٩٨٣.
- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف بمصر.
- نصر حامد أبو يد:
  ١. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٢، المركـز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
  ٢. نقد الخطاب الـديني، ط١، دار سـينا للنشـر، ١٩٩٢.
- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سـهل): كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيـروت، المكتبـة العصـرية، ١٩٨٦.
- يمنى العيد: فـي معرفـة الـنص، ط٣، بيـروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥.

ثانيا: الكتب المترجمة:

- ادوار موروسين: الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمـة د. عادل العوا، ط٢، بيروت، منشورات عويـدات، ١٩٨٩.
- تيري إيغلتن: مقدمة في النظرية الأدبيـة، ترجمـة إبراهيم جاسم العلي، بغداد، ١٩٩٢.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصـرة، ترجمـة سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
- روديجر بويز: الفلسفة الألمانية، ترجمة فؤاد كامل، بغداد، ١٩٨٧.
- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثـة، ج١، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسـف نجـم، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨١.
- كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي، ترجمـة سـعد يونس، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة (د. ت).

ثالثًا: الدوريات:

- الأقلام: مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، جمهورية العراق، ع١١ و١٢، ١٩٩٣.
- عالم الفكر: مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ع١ و٢، مـج٢٣، يوليو أكتوبر، سبتمبر، ديسمبر، ١٩٩٤.
- عالم الفكر: ع٣ و٤، مج٢٢، يناير، مارس، أبريل، يونيو، ١٩٩٤.
- فصول: مجلة فصلية تصدر عن الهيئـة المصـرية العامة، ع١، ١٩٨٤.
- الفصول الأربعة: مجلة شهرية تصدر عـن رابطـة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العظمى، ع٧٤، السـنة الثالثة عشرة، ديسمبر ١٩٩٣.
- الكاتب العربي: مجلة تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكُتاب العرب، ع٣٩، ١٩٩٥.